

*Verführung – Kapitalismus – homme fatal:
Eine psychoanalytisch orientierte Studie zerstörerischer
Männlichkeit in der englischen Erzählliteratur und Gesellschaft
zwischen 1800 und 1900*

Von der Fakultät für **Geistes- und Erziehungswissenschaften**
der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von

Norbert Ballerstaller

aus

Mühdorf am Inn

Eingereicht am: 03.03.2010

Mündliche Prüfung am: 21.07.2010

Referent: Prof. Dr. Franz Meier

Korreferent: Prof. Dr. Rainer Emig

Druckjahr: 2011

**In memoriam
Prof. Dr. Franz Meier
1958 - 2011**

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen bedanken, die mir geholfen haben, diese Arbeit zu schreiben. Zuallererst wäre dies mein leider viel zu früh und auf tragische Weise tödlich verunglückter Doktorvater Prof. Dr. Franz Meier. Es mag wie eine Pflichtübung klingen, seinen Doktorvater zu loben, aber es ist mit tiefstem Ernst, wenn ich sage, dass ich mir eine bessere Betreuung als die durch ihn nicht hätte vorstellen können. Jedes einzelne Gespräch zu diesem Projekt war eine große Bereicherung, jede Kritik traf exakt den Punkt, ohne je verletzend zu werden. Besonders dankbar bin ich auch für Franz Meiers grenzenlose Geduld, seine Offenheit, seinen Optimismus und dafür, dass er mir immer das Gefühl gegeben hat, dass ich selbst die höheren geistigen Hürden nicht verweigern muss. Dass er nicht mehr am Leben ist, ist nicht nur ein großer persönlicher Verlust, sondern ein mindestens ebenso großer für die Wissenschaft und all jene, die ihn leider nicht mehr als Mensch und Professor erleben dürfen.

Ein Dankeschön geht auch an Herrn Prof. Dr. Rainer Emig für seine Bereitschaft, an diesem Projekt als Zweitgutachter mitzuwirken.

Bedanken möchte ich mich bei all meinen kritischen Begleitern, die sich die Mühe machten, sich mit dieser Arbeit auseinanderzusetzen und die dank ihres philosophischen Scharfblicks immer wieder die *deadlocks* meiner Ausführungen erkannten; dies gilt besonders für Paul Holzgartner und Christian Renter.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meiner Frau Rena Lim bedanken, die sich immer wieder geduldig und kritisch meine bisweilen exzesshaften (wohl vor allem mir selbst geltenden) Erläuterungen zu Lacan sowie meine gelegentlichen Ausbrüche von *epiphany* anhörte, mich finanziell, computertechnisch und moralisch unterstützte und mir half, Phasen der Frustration, Trägheit und Lethargie zu überwinden.

Inhaltsverzeichnis

1. Der <i>homme fatal</i> : Eine Einleitung	1
2. Das analytische Fundament: Die linguistisch orientierte Psychoanalyse nach Jacques Lacan – einführende Worte zur Legitimation ihrer Anwendung	6
2.1 Identitätsbildung: Das Spiegelstadium, das Phantasma und die nicht zu füllende Leere	9
2.2 Die Symbolische Ordnung und ihre Risse (das Reale)	12
2.3 Die Jagd nach dem Mehr: Der Charakter des Begehrens, der Exzess, <i>jouissance</i>	19
2.4 Die Pathologie von Sadismus und Hysterie (Neurose)	24
2.5 Diskurs des Herrn – Diskurse des Kapitalismus	31
2.6 <i>The Metastases of Enjoyment</i> : Slavoj Žižek und die Anwendung Lacans auf die bourgeois-kapitalistische Ordnung	37
3. Jean Baudrillards Begriff der Verführung	47
3.1 Die wahre Verführung: Das Ja zum Abgrund hinter dem Phantasma	51
3.2 Verführung im Dienst der kapitalistischen Ideologie: Die kalte Verführung	53
3.3 Baudrillard mit Lacan: Verführung aus psychoanalytischer Perspektive	57
4. Kapitalistisch-bourgeois: Die ‚ludische‘ Verführung im England des 19. Jahrhunderts	61
4.1 Der Umbruch der soziokulturellen Ordnung: Die diskursive (Ver-)Führung in die Freiheit	61
4.2 Die Hysterisierung der Ökonomie	68
4.3 Das Aufkommen der kommerziellen Werbung: Die Verführung zum Konsum	80
4.4 (Ver-)Führung durch hegemoniale Männlichkeit	88
4.5 100 Jahre Bürgerlichkeit: Die Wellentäler der Bourgeoisie	100

5. Genealogie des <i>homme fatal</i> : <i>rakes</i> , <i>demon-lovers</i> , <i>byronic heroes</i> , Dandys	120
5.1 Der <i>rake</i>	123
5.2 Der <i>demon-lover</i>	127
5.3 Der <i>byronic hero</i>	131
5.4 Der Dandy	135
5.5 Lovelace	141
5.6 <i>homme fatal</i> vs. <i>femme fatale</i>	148
6. Abgründe der Verführung: Der <i>homme fatal</i> in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts	153
6.1 Jane Austens <i>Sense and Sensibility</i> (1811)	154
6.2 Mary Shelleys <i>Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca</i> (1823)	171
6.3 Emily Brontës <i>Wuthering Heights</i> (1848)	190
6.4 Anthony Trollopes <i>An Eye for an Eye</i> (1870, erschienen 1879)	213
6.5 Oscar Wildes <i>The Picture of Dorian Gray</i> (1891)	229
6.6 Bram Stokers <i>Dracula</i> (1897)	244
7. 100 Jahre <i>homme fatal</i> : Ein Resümee	260
8. Bibliographie	270

1. Der *homme fatal*: Eine Einleitung

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht eine an Jacques Lacans Psychoanalyse orientierte Untersuchung des literarischen Motivs der Verführung innerhalb des englischen Romans von 1800 bis 1900, konkreter gesagt dessen Verknüpfung mit den Paradigmata von (hegemonialer) Männlichkeit in der bourgeois-kapitalistischen Ordnung des 19. Jahrhunderts in England. Im Mittelpunkt steht dabei der innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung üblicherweise der *femme fatale* zugeordnete Topos der verhängnisvollen Verführung, also die Kombination aus Verführung und Verderben bzw. Tod. Mittels der Lacan'schen Kategorien des Imaginären, Symbolischen und Realen (sowie den damit verbundenen Phänomenen des Begehrens, des Mangels, der *jouissance* etc.) sollen in einem ersten Schritt die soziokulturellen Strukturen dieser Zeit auf die ihnen inhärente Konzeption von Verführung hin analysiert werden, danach die in der englischen romantischen und viktorianischen Literatur auftauchenden männlichen Verführerfiguren wie Heathcliff oder Dorian Gray (um zwei der bekannteren zu nennen) vor diesem Hintergrund beleuchtet sowie mögliche Beziehungen zwischen den soziokulturellen Dynamiken und den Darstellungen der Verführer aufgezeigt werden. Der literarische Typus des männlichen Verführers des 19. Jahrhunderts soll dabei in Entsprechung zur *femme fatale* als *homme fatal* bezeichnet werden. Die Wahl der literarischen Gattung liegt darin begründet, dass der Roman stärker als Drama und Lyrik den ideologischen und diskursiven Koordinaten des bürgerlichen Weltbildes entspricht, er also auch eine erhöhte Aussagekraft über die Kultur seiner Zeit besitzt. Während vor allem die Lyrik zu Beginn des 19. Jahrhunderts überwiegend romantische Werte vertrat (Gefühl, Freiheit, Individualität, Heldentum, Imagination, Naturempfinden etc.), erfüllten und präzisierten in erster Linie die erzählerischen Werke ab Jane Austen einer bekannten Einführung in die englische Literatur zufolge

die Aufgabe, die dem Roman seit Anbeginn gesetzt ist, mit großer Dringlichkeit: das (bürgerliche) Individuum und die (bürgerliche, gesellschaftliche) Wirklichkeit nicht nur in Ausschnitten und separiert, sondern umfassend und in ihrer Interdependenz darzustellen. Es war dies eine Aufgabe, deren Dringlichkeit nur in Teilen aus

innerliterarischen Entwicklungen, um so mehr aber aus den tiefgreifenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und ideologischen Veränderungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts resultierte.¹

Der Roman wird zum literarischen Ausdruck der sich etablierenden bourgeoisen Paradigmata der Rationalität, Diskursivität und ist (anders als etwa das Gedicht, das aufgrund seiner konzentrierten Form häufig auf das lyrische Ich bzw. nur wenige Figuren konzentriert ist) besonders gut in der Lage, komplexe soziale Gefüge in all ihren Dynamiken, Vernetzungen und Entwicklungen realistisch darzustellen – eine Fähigkeit, die der zunehmenden Komplexität des Arbeitslebens, der steigenden Urbanisierung und dem Fortschritt in Wissenschaft, Technik und Zeitungswesen im 19. Jahrhundert Rechnung trägt. Vor allem durch das Schaffen Jane Austens wird der Roman „verbindlich für das 19. und 20. Jahrhundert [...] als dominante Großform der modernen Literatur und als Instrument für die Erkenntnis des Menschen bestätigt.“² Diesem Stellenwert Jane Austens entsprechend wird die Analyse des *homme fatal* in *Sense and Sensibility* (1811) den (auch chronologischen) Ausgangspunkt dieser Arbeit bilden. Die weiteren Romane, die im Zentrum der Betrachtung stehen, sind Mary Wollstonecraft Shelleys *Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* (1823), Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), Anthony Trollopes *An Eye for an Eye* (1870, erschienen 1879), Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) und Bram Stokers *Dracula* (1897). Damit werden je zwei Werke der vorviktorianischen, der mittviktorianischen sowie der spätviktorianischen Zeit auf die darin gestalteten *hommes fatals* hin untersucht. Auf eine genauere Begründung der Titel kommen wir später zurück.

Innerhalb dieser Arbeit werden folgende Punkte bzw. Fragen besondere Beachtung finden: Inwiefern spiegeln sich in der (sexuellen, emotionalen) Verführung durch die *hommes fatals* Mechanismen der ideologischen/kommerziellen Verführung wider, der sich die aufkommende pluralistisch-kapitalistische Gesellschaft bedient? Was macht die dargestellte ‚männliche‘ Verführung (in der Abgrenzung zur *femme fatale*) eigentlich ‚männlich‘ und was macht sie zerstörerisch? Verändert sich die Darstellung der

¹ Bernhard Fabian et al. *Die englische Literatur 1: Epochen, Formen*. München: dtv, 1991. S.456.

² Fabian et al. S.454.

Verführerfiguren im Laufe des 19. Jahrhunderts und wenn ja, warum? Durchlaufen die Darstellungen der *hommes fatales* von der Romantik bis ins *fin de siècle* Prozesse, die als analog zu denen der gesellschaftlichen Ordnung gesehen werden können? Und etwas grundsätzlicher: Was ist Verführung überhaupt? Wo beginnt sie, wo endet sie, welche moralischen bzw. ethischen Implikationen besitzt sie und warum ist sie gerade für das 19. Jahrhundert ein überaus untersuchenswertes Motiv – und zwar nicht nur mit Blick auf die viel beschriebene *femme fatale*? In Lacan'scher Terminologie: Wo steht die Verführung mit Blick auf das, was wir psychoanalytisch als (die Konzeption von) Realität bezeichnen bzw. wahrnehmen? Durch welche Kanäle der Lacan'schen Trinität aus Imaginärem-Symbolischem-Realem fließt sie und inwiefern ist sie der Psychodynamik des Menschen (bzw. des Mannes) inhärent? Läuft Verführung unbewusst, ist sie triebhaft oder auf rationaler Berechnung beruhend bzw. kann sie all dies sein und damit einer der wesentlichen Faktoren des Seins?

Die These, die zu überprüfen sein wird, lautet im Wesentlichen, dass sich die prinzipielle Bedeutung der Verführung mit der schrittweisen Umwandlung der gesellschaftlichen Ordnung vom Feudalismus zum Kapitalismus grundlegend verschoben hat, dass die Verführung in der sich etablierenden freiheitlich-pluralistischen Gesellschaft zu einem Instrument wurde (bzw. werden musste), um neue, postfeudale Machtstrukturen zu generieren und zu ordnen. Einhergehend damit gewinnt die Verführung eine bis dahin gänzlich neue Bedeutung in der Etablierung eines Wirtschaftssystems, in dessen Zentrum der Exzess steht: der Exzess des Konsums und der Mehrwertschöpfung. Im Sinne Lacans kann man hierbei von einer (bewussten) Hysterisierung des dem Menschen inhärenten ewig fließenden Begehrens sprechen. Es soll gezeigt werden, dass sich diese veränderte Bedeutung der Verführung in den *hommes fatales* der Literatur des 19. Jahrhunderts widerspiegelt; es soll darüber hinaus untersucht werden, ob die Figur des männlichen Verführers zwischen 1800 und 1900 eine Entwicklung durchläuft, die in ihren Grundzügen einhergeht mit den sich verschiebenden soziokulturellen Paradigmata und damit im Wesentlichen mit dem sich wandelnden Bild des Mannes (an das sämtliche ideologischen Markierungen geknüpft waren).

Die Verführung im 19. Jahrhundert muss in Abgrenzung zu früheren Epochen auch als Verführung zur (Annahme von) Ideologie betrachtet werden, wobei dies einen wesentlichen Unterschied zur Vermittlung von Weltanschauung in vorkapitalistischen Zeiten darstellt. Der ideologischen Verführung wohnt dabei im Sinne Foucaults stets ein Moment der Nötigung inne, basierend auf einem diskursiven Aus- und Eingrenzungsmodus, der den Weg zu verschiedenen weltanschaulichen Alternativen zwar offen lässt, dabei aber auf mehr oder weniger subtile Art deutlich macht, welcher dieser Wege zu einem moralisch akzeptablen Ziel (ver-)führt. Den reinsten, da ungeschminktesten Ausdruck der Funktionalisierung von Verführung stellt wohl die im 19. Jahrhundert aufkommende und sich speziell in England rasant verbreitende kommerzielle Werbung dar – die unverhohlene Verführung zum Konsum (bzw. im Sinne Lacans: das permanente hysterische/hysterisierende Anfeuern des Begehrens bei gleichzeitiger Lenkung im Sinne kapitalistischer Mehrwertsteigerung). Wie zu zeigen sein wird, reflektieren die *hommes fatals* sowohl die soziokulturellen Bewegungen ihrer Zeit wie auch die Brüche und Spannungen, von denen diese durchzogen ist – wobei die Betonung des Männlichen den Blick auf das im 19. Jahrhundert ideologisch zwar klar dominante, nach Lacan aber auch schwächere Geschlecht lenkt. Die Frage wird also stets auch sein: Wie stabil bzw. schwach ist eigentlich die Position, von der aus verführt wird?

Lacans Theorien zur Etablierung von Identität bzw. unserer (Vorstellung von) Realität sind besonders geeignet, die den verschiedenen Formen der Verführung innewohnenden Dynamiken zu beschreiben – gerade auch vor dem Hintergrund einer Gesellschaftsordnung, die sich in ihrer bisweilen narzisstisch anmutenden Eigenwahrnehmung als im Wesentlichen idealtypisch verstand, ohne die Spannungen wahrnehmen zu wollen, die sie selbst produzierte und forcierte und von denen sie zu ihrer Blütezeit feiner, später offensichtlicher und radikaler durchzogen wurde. Von besonderer Bedeutung wird in diesem Rahmen Lacans Vorstellung vom Begehren, einem der zentralen Punkte seiner hochkomplexen und umfassenden Theorie. Aus der Perspektive der linguistisch orientierten Psychoanalyse begehrt der Mensch, weil er muss, weil die seinem Sein inhärenten strukturellen Defizite ihn dazu gewissermaßen nötigen. Die Verführung knüpft an dieses Begehren an, spielt mit ihm, lenkt es, bietet Bahnen, auf denen es fließen kann. In einer freiheitlichen, kapitalistisch

geprägten Kultur geschieht dies umso mehr, funktionalisiert in einem gesamtgesellschaftlichen, patriarchalischen Rahmen: systematisch, im großen Stil, zielgerichtet. Die *hommes fatales*, die in der englischen Literatur dieser Zeit auftauchen, werden dabei zur literarischen Verkörperung dieser Bewegungen der Verführung. Mit ihrem Blick auf die männlichen Verführerfiguren will diese Arbeit zudem helfen, eine Lücke innerhalb der Forschung zu schließen, denn neben der ausführlich beschriebenen *femme fatale* erscheint der *homme fatal* beinahe als blinder Fleck, d.h. er erscheint gar nicht oder nur in verwischten Facetten. Weshalb dies so ist, ist zweifellos eine höchst interessante Frage für sich – es soll versucht werden, auch darauf eine Antwort zu geben. Die Arbeit beginnt mit einer Vorstellung der Theorien Lacans, wobei vorweggeschickt werden muss, dass diese so umfassend sind, dass in diesem Rahmen kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann. Eine wirklich fundierte und ihrer Komplexität gerecht werdende Auseinandersetzung mit ihnen ist an dieser Stelle aus konzeptionellen Gründen schlichtweg nicht zu leisten. Insofern sei für eine tiefgreifendere Beschäftigung mit dem Werk Lacans auf die entsprechenden Titel im Literaturverzeichnis verwiesen, insbesondere auf jene Bruce Finks und Slavoj Žižeks. Für die Ziele der vorliegenden Arbeit möge es erlaubt sein und genügen, sich eines Konzentrats zu bedienen, das Lacan zumindest nicht unrecht tut.

2. Das analytische Fundament: die linguistisch orientierte Psychoanalyse nach Jacques Lacan – einführende Worte zur Legitimation ihrer Anwendung

Die Analyse der Verführung innerhalb der soziokulturellen Strukturen des 19. Jahrhunderts wie auch der literarischen *hommes fatales* soll, wie erwähnt, im Wesentlichen an der linguistischen Psychoanalyse nach Jacques Lacan orientiert sein, d.h. mittels der Lacan'schen Kategorien des Symbolischen, Imaginären und Realen erstellt werden. Sie ermöglichen einen besonders tiefgreifenden Einblick in die Dynamik von Begehren, Wollen, der ewigen Jagd nach dem Mehr sowie in die komplexe grundsätzliche Beziehung von Individuum und Gesellschaft. Dabei stellt sich im Rahmen einer kultur- wie literaturwissenschaftlich orientierten Arbeit zunächst und unausweichlich die Frage nach der Legitimation der Anwendung eines psychoanalytischen Modells auf die Literaturwissenschaft³ – zumal im Falle Lacans, dessen wissenschaftliches Interesse überwiegend seinen Patienten und ihren psychischen Erkrankungen galt und der geisteswissenschaftliche Aspekte nur gelegentlich mit in seine Arbeit einfließen ließ: „Lacan was first of all a clinician, and clinical concerns permeate everything he wrote and did. Even when he reads Plato, Aquinas, Hegel, Kierkegaard, it is always to elucidate a precise clinical problem.“⁴ Die Anwendbarkeit der Lacan'schen Theorien auf fiktive Figuren bzw. auf literarische Phänomene im Allgemeinen ergibt sich vor allem aus dem Umstand, dass Lacans Analysen von psychischen Krankheitsbildern einen stark *sprachbezogenen* Charakter besitzen – worin sich die prinzipiell semiotischen Prozesse in den Feldern des Imaginären und Symbolischen widerspiegeln, die Lacan zufolge den Kern der Etablierung menschlicher Identität bilden.⁵ Die Erschaffung literarisch-fiktiver Subjekte (via Sprache, also

³ Die Frage nach der Anwendbarkeit von Lacans Theorien auf soziokulturelle Prozesse stellt sich im Prinzip hingegen nicht, denn für Lacan existierte die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft nicht. Der Einzelne ist in der Lacan'schen Theorie überhaupt nur in Bezug auf sein kulturelles und soziales Umfeld (die Symbolische Ordnung, den großen Anderen) denkbar. Der hier vorliegende Methodikteil sollte dies deutlich machen.

⁴ Slavoj Žižek. *How to read Lacan*. London: Granta, 2006. S.5.

⁵ Siehe auch Terry Eagleton: „[...] Lacan's work is a strikingly original attempt to 'rewrite' Freudianism in ways relevant to all those concerned with the question of the human subject, its place in society, and above all its relationship to language. This last concern is why Lacan is also of interest to literary theorists.“ Terry Eagleton. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. S.142.

Zeichen) und die Formierung menschlich-,realer⁶ Subjekte (via Sprache und phantasmatischen Identifizierungen mit Bildern im sogenannte Spiegelstadium) stellen also keineswegs den Gegensatz zwischen reiner Fiktionalität einerseits und einem ‚harten‘ (essentialistischen) Kern andererseits dar. Im Sinne Lacans besteht der gemeinsame Nenner, den menschliche und literarisch-fiktive Identität miteinander teilen, darin, dass beide über Zeichen etabliert werden – ein Prozess, der in beiden Fällen die Unmöglichkeit ‚voller‘ Präsenz (jenseits der Einschreibung in Signifikanten) kompensiert. Dieser der Identität inhärente Mangel an vollständigem Dasein erscheint mit Blick auf die menschliche Identität wesentlich schwerer nachvollziehbar als im Fall der literarisch-fiktiven Identität, die durch den kreativen (Schreib-)Akt des Autors und durch die Rezeption und Interpretation des Lesers ‚geschaffen‘ wird und damit etwas deutlich Arbiträres besitzt. Eine genauere Erörterung der Lacan’schen Position soll jedoch helfen, die strukturellen Ähnlichkeiten in beiden Prozessen zu verdeutlichen und zeigen, dass im Sinne Lacans auch die menschliche Identität erst in der Beziehung zu symbolischen Feldern und durch die Einschreibung in das semiotische Netzwerk aufgebaut werden kann.

Lacans berühmtes Diktum, wonach das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache, also in Metonymien und Metaphern (Symptomen, Träumen bzw. sogenannten Freud’schen Fehlleistungen) ‚spricht‘⁷, legt zudem die Frage nahe, ob nicht im Umkehrschluss die Sprache (ein literarischer Text) etwas besitzen könnte, das seinerseits Züge des Unbewussten trägt, d.h. ob einem literarischen Text nicht Ebenen innewohnen, die den eigentlichen Text eines Werkes unterlaufen – ähnlich wie Symptome oder Träume dies am ‚Text‘ des Selbstverständnisses menschlicher Individuen leisten können. Terry Eagleton spricht am Beispiel seiner Lacan’schen Analyse von D.H. Lawrences *Sons and Lovers* von einem ‚sub-text‘, der den Text unterminiere und die Frage nach dem nur schwer nachvollziehbaren Verhältnis zwischen Dargestelltem und Sympathie lenkung aufwerfe (konkreter: Es geht um die Frage, warum die Handlungen und Charakteristika von Figuren nicht immer mit jenen

⁶ Der Begriff ‚real‘ ist in den Theorien Lacans auf eine Weise besetzt, die den für gewöhnlich intendierten Sinn des Wortes geradezu invertiert. An dieser Stelle wird ‚real‘ im (konventionell-herkömmlichen) Sinne von ‚tatsächlich vorhanden‘, ‚greifbar‘ verwendet.

⁷ Vgl. Lacans Aufsatz „The Instance of the Letter in the Unconscious“. *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.412-441. Sämtliche Zitate aus Lacans *Écrits* entstammen der englischen Übersetzung des Psychoanalytikers Fink. Dies liegt in der hohen Qualität begründet, die Fink gewährleistet.

Beurteilungen derselben Figuren in Einklang zu bringen sind, die der Text etwa aus der Position des allwissenden Erzählers heraus transportiert). Dieser ‚sub-text‘ kommt laut Eagleton in mehr oder weniger ausgeprägter Form in jedem literarischen Text vor und könne durchaus als das Unbewusste des Werkes gelten.⁸ Eine ähnliche Position vertritt Elizabeth Wright, die wie Eagleton davon ausgeht, dass jede Form der Identitätsbildung mittels des Symbolischen zur Genese eines darin ‚fließenden‘ Unbewussten führt – also auch die ‚Erschaffung‘ einer literarischen ‚Identität‘, eines literarischen Textes.⁹ Literaturwissenschaftlich kommt man diesem Literarisch-Unbewussten wohl am nächsten, wenn man den Text daraufhin untersucht, ob die (dominante) Erzählposition gegebenenfalls die eines *intrusive narrator* darstellt, einer Erzählinstanz also, die in der Kluft zwischen Erzähltem und Kommentierung desselben eine (unbewusste?) Sympathie lenkung vornimmt.

Sprache ist nach Lacan prinzipiell nicht in der Lage, exakt *eine* ‚Bedeutung‘ auszudrücken (weder in gesprochener noch in schriftlicher Form), da die metonymischen und metaphorischen Prozesse, denen sprachliche Äußerungen unterliegen, stabile Bedeutungen unterminieren. Die Erkenntnis, dass Signifikanten (also speziell Sprache, Wörter) wiederum stets mit anderen Signifikanten verknüpft sind und jegliche Signifikation stets in einem Raum von ganzen Signifikantenreihen bzw. –ketten stattfindet, trägt zu einer Destabilisierung der vermeintlich stabilen Zeichenstruktur von Sprache bei. Lacans bekanntes Diktum von einem „incessant sliding of the signified under the signifier“¹⁰ verweist auf die Unmöglichkeit des gesprochenen Wortes bzw. des Textes, Bedeutung zu etablieren, die sich nicht zu einem gewissem Grad selbst unterläuft oder dekonstruiert. In den Worten Eagletons: „Meaning [for Lacan] is always in some sense an approximation, a near-miss, a part-failure, mixing non-sense and non-communication into sense and dialogue.“¹¹ Menschliche Identität leidet im Sinne Lacans wie die fiktive Identität darunter, das Loch, das ihr inhärent ist, nicht füllen zu können, den Rest, der hinter noch so ausführlichen Identifikationen und (Selbst-)Beschreibungen bleibt, nicht fixieren zu können. Folgt man den Theorien Lacans, so wird deutlich, dass die

⁸ Vgl. Eagleton. *Literary Theory. An Introduction*. S.151-155.

⁹ Vgl. Elizabeth Wright. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London: Methuen, 1984. S.107-132.

¹⁰ Jacques Lacan. „The Instance of the Letter in the Unconscious.“ S.419.

¹¹ Eagleton. *Literary Theory. An Introduction*. S.147.

Unterschiede zwischen menschlicher Identität und der literarischer Figuren nicht so wesentlich sind, wie sie sich auf den ersten Blick darstellen mögen. Natürlich besitzen literarische Figuren keine fassbare Körperlichkeit und keine geschichtlichen Entwicklungs- bzw. Reifungsprozesse außerhalb des in der Fiktion Dargestellten – ihre Identitätsbildung läuft jedoch ebenso über Sprache wie im Wesentlichen die ‚realer‘ Subjekte. Beide, literarisch-fiktive wie menschliche Identität, sind (zugespitzt formuliert) Konstrukte der Sprache. Für beide gibt es kein Sein außerhalb der Sprache. Beide besitzen folglich auch Ebenen, die durch das Symbolische generiert, von ihm aber nicht zu fassen sind. Die folgende Darstellung der Lacan’schen Thesen zur Bildung menschlicher Identität will versuchen, diese Bedeutung der Zeichen und speziell der Sprache in ihren wesentlichen Zügen nachzuzeichnen.

2.1 Identitätsbildung: Das Spiegelstadium, das Phantasma und die nicht zu füllende Leere

„Ich ist ein anderer“¹² – so lautet eine der zentralen Thesen Lacans. Ihre Ausformulierung findet sie besonders in dem für das Verständnis der Theorien Lacans zentralen Modell des Spiegelstadiums:¹³ In ihm macht Lacan deutlich, dass das im menschlichen Selbstverständnis vorherrschende Bild vom einheitlichen und vor allem originären Ich mit freiem Willen eine Illusion, ein Phantasma, ist. Dies trägt in der Tat den Charakter eines

Stachel[s] im Fleisch all jener Denkrichtungen, Doktrinen und Ideologien, [...] die verkünden, was Lacan in Frage stellt: Autonomie, Autarkie und Selbstverwirklichung – Schlagworte, die dem Narzissmus eines jeden Individuums schmeicheln, suggerieren sie doch just das, was ihm realiter mangelt.¹⁴

¹² Jacques Lacan. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten: Walter, 1980. S.14. Sämtliche Zitate aus den Seminaren Lacans stammen aus der deutschen Übersetzung von Hans-Joachim Metzger.

¹³ Vgl. Jacques Lacan. „The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience“. *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.75-81.

¹⁴ Gerda Pagel. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2002. S.33.

Mangel ist nach Lacan einer der zentralen Punkte, um den herum sich Identität bildet. Der fundamentale Mangel in der menschlichen Existenz ist der Mangel an Sein, die (ewig offene) Lücke, die in jedem Menschen im Kleinkindstadium aufbricht – gewissermaßen der Verlust jener irreflexiven Transzendenz, in der sich das Kleinkind befindet, bevor es zwischen sich und der Mutter zu unterscheiden lernt. Die Lücke, die sich zwischen Subjekt (Kind) und Objekt (Mutter) aufspannt, wird zum entscheidenden Anstoß zur Suche nach dem Ich, zur Etablierung einer Identität, die jener der Mutter entgegenzusetzen ist. Auf der Suche nach dem Objekt, das die Lücke in seinem Dasein schließt, gerät das Kind in den Bereich des Imaginären, des Spiegelstadiums, in dem es mittels Identifizierungen mit äußerlich vorhandenen Objekten ein Ideal-Ich etabliert und durch dessen ‚Einverleibung‘ es zu einer vermeintlichen Einheit mit sich selbst (zurück)findet, die zwar auf Phantasie beruht, nach Lacan aber unabdingbar ist:

This form would [...] have to be called the „ideal-I“ – if we wanted to translate it into a familiar register – in the sense that it will also be the rootstock of secondary identifications, this later term subsuming the libidinal normalization functions. But the important point is that this form situates the agency known as the ego, prior to its social determination, in a fictional direction that will forever remain irreducible for any single individual [...].¹⁵

Dieses Ego bezeichnet Lacan als das Ich (moi), jenes narzisstische Selbstbild des Menschen, das den Mangel an Sein auszugleichen sucht. Das im Prozess des Spiegelstadiums gewissermaßen ‚abfallende‘ Nebenprodukt ist das, was seit Freud als das Unbewusste gilt: der hinter den Imagos und der Selbstbespiegelung verschwindende irreflexive ‚Rest‘, quasi das ‚wahre‘ Ich, das sich der Einreihung in Identifikationen entzieht – das vom Ich (moi) unter Zeichen verhüllte Ich (je). Dieses (Lacan'sche) Ich (je) wird vom menschlichen Selbstverständnis (Ich (moi)) weder bewusst erfasst/verstanden noch integriert. Es bleibt im Feld des sich jeder Signifikation entziehenden (Freud'schen) Es, im Unbewussten. Und dieses, so Lacan,

¹⁵ Lacan. „The Mirror Stage as Formative of the I / Function as Revealed in Psychoanalytic Experience.“ S.76.

entzieht sich ganz und gar diesem Zirkel von Gewissheiten, worin der Mensch sich als Ich (moi) erkennt. Außerhalb dieses Feldes existiert etwas, das alles Recht darauf hat, sich durch Ich (je) auszudrücken, und das dieses Recht durch die Tatsache geltend macht, zutage zu treten, indem es sich ausdrückt im Namen des Ich (je). Es ist genau das, was durch das Feld des Ich (moi) am meisten verkannt wird [...].¹⁶

Der Charakter der Verkennung tritt in Lacans Idiom *méconnaissance* zutage: Das hier implizierte Wortspiel, wonach sich das Subjekt gleichzeitig erkennt und verkennt, weist darauf hin, dass die im Spiegelstadium etablierte Identität stets auf einem (unvermeidlichen) Sich-Täuschen beruht. Indem es sich über Identifikationen mit außerhalb befindlichen Objekten (dem sogenannten kleinen anderen) errichtet, unterliegt das Ich (moi) stets auch dem Begehren dieses anderen. Die Faszination der (vermeintlich wiedererlangten) Einheit und der Etablierung eines Egos (Ich (moi)) hat insofern ihren Preis, als sich das imaginäre Ich von nun an auch in Konkurrenz zu jenem anderen befindet, dessen ‚Ex-istenz‘ sein ‚In-neres‘ zusammenhält:

[I]ndem es seine Begierde auf die Begierde des anderen richtet, tritt jene voller List steckende Ambivalenz der Beziehung zwischen *gut* und *böse*, *Ich* und *Du*, *Herr* und *Knecht* [...] zutage. So führt die Jagd zwischen dem Ich und dem anderen bis auf den Grund jener suizidalen Aggression, wie wir sie im Mythos von Narziss beschrieben fanden.¹⁷

In der phantasmatischen Liebe und Rivalität zum Objekt der Identifikation steckt ein Teil dessen, was Lacan unter dem Mangel an voller Präsenz versteht: Wenn das Ego sich mit dem Begehren eines anderen identifizieren und auseinandersetzen muss bzw. wenn Ich zu seiner Etablierung eines anderen bedarf, dann ist es (das Ego) auch abhängig, oder vielmehr noch: dem anderen absolut ausgesetzt. Dass es dem Ich (moi) unmöglich ist, diesen Schritt zu verhindern bzw. ihn erkennen – darin liegt ebenso viel Verkennen wie in dem Umstand, dass sich das Ich (je) innerhalb der imaginären Achse zwischen dem Ego und dem anderen als vom Ich (moi) völlig unbemerkt niederschlägt. Das triumphal gesetzte Ich (moi) kann nur entstehen, weil das irreflexive Ich (je) abfällt und der andere die entstandene Lücke füllt – ein

¹⁶ Lacan. *Das Seminar II*. S.15.

¹⁷ Pagel. S.28f.

Doppelschritt, der ebenso notwendig wie trügerisch ist, ebenso berauschend wie beängstigend.

Dafür, dass das Kleinkind nicht an dieser rein narzisstischen Verhaftung hängen bleibt, sorgt nach Lacan das Feld des Symbolischen. In ihm etabliert sich das Ego als (sprechendes, reflektierendes, begehrendes, ewig suchendes) Subjekt und in ihm kann auch das ‚wahre‘ Ich (je) zum Tragen (Sprechen) kommen.

2.2 Die Symbolische Ordnung und ihre Risse (das Reale)

Der semiotische Charakter des Lacan'schen Modells zeigt sich nicht nur in dessen Theorien zum sogenannten Spiegelstadium, sondern auch in der Formulierung jenes anderen zeichenhaften Feldes, das einen entscheidenden Teil bei der Etablierung von Identität ausmacht, dem Symbolischen. Das Symbolische (die Symbolische Ordnung) kann im Wesentlichen mit Sprache gleichgesetzt werden. Durch sie entgeht das Ich (moi) einer permanenten narzisstischen Verhaftung im Phantasma des Spiegelstadiums und schreibt sich in die Ordnung sozialer Systeme, in Moralvorstellungen und in das Gesetz ein. Lacan macht dabei deutlich, dass das symbolische Netzwerk den Menschen bereits vor seiner Geburt prägt und menschliche Identität außerhalb des Zeichenhaften *per se* nicht möglich ist: „Symbols in fact envelop the life of man with a network so total that they join together those who are going to engender him ‚by bone and flesh‘ before he comes into the world; so total that they bring to his birth [...] the shape of his destiny.“¹⁸ Das Subjekt spannt sich (unbewusst) über jene zeichenhaften Koordinaten auf, die es zu jedem Zeitpunkt umgeben und auf die es sich von seiner Einschreibung an beziehen wird, an die es appellieren wird bzw. nach deren Rechtfertigung und Anerkennung es suchen wird.¹⁹

¹⁸ Jacques Lacan. „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis“. *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.197-268; hier: S.231.

¹⁹ Jene Fälle, in denen diese Einschreibung nicht gelingt, definiert Lacan als Psychose. In ihr findet die Einschreibung in die Symbolische Ordnung durch extreme Traumatisierung (in der Mutter-Kind-Beziehung) schlichtweg nicht statt – der sogenannte Name-des-Vaters wird nicht etabliert bzw. (in Freud'scher Terminologie) verworfen.

Lacan bezeichnet dieses Netzwerk zeichenhafter Ordnung als den großen Anderen (im Gegensatz zum kleinen anderen im Spiegelstadium). Zeichen sind ihrer Struktur nach jedoch niemals ‚voll‘, sondern in der im Wesentlichen willkürlichen Zuordnung von Signifikant zu Signifikat stets arbiträr und niemals *per se* bedeutend, sondern lediglich aufgrund ihrer Differenz gegenüber anderen Zeichen. Darüber hinaus verweisen sie stets auf etwas, das *abwesend* und in seiner Ganzheit nie wirklich fassbar ist. Gewissermaßen fungieren sie innerhalb der Ordnung menschlicher Identität als die Platzhalter für etwas (vermeintlich existierendes) Eigentliches, In-sich-Geschlossenes, dem ohne die linguistisch-semiotische ‚Krücke‘ nicht nahe zu kommen ist. Um klar zu machen, dass es eine Illusion ist, von einer selbstbestimmten, autonomen menschlichen Individualität auszugehen, bezeichnet Lacan deren zeichenhafte Grundlagen an manchen Stellen auch als Objekte, d.h. er verweist darauf, dass das vermeintlich autarke menschliche Subjekt nichts anderes darstellt als die Einschreibung in ex-istierende (also äußerlich vorzufindende) Zeichensysteme, die Formierung der Identität also *von außen* vorgenommen wird. Damit invertiert er bewusst den Begriff des (kontrollierenden, agierenden) Subjekts, als das sich der narzisstische Anteil im Menschen gern selbst begreift:

Ausgehend von der durch die Sprachmauer definierten Ordnung nimmt das Imaginäre seine falsche Identität an, die trotzdem eine verifizierte Realität ist. Das Ich, so wie wir's verstehen, der andere, seinesgleichen, all die Imaginären sind *Objekte*, [...] *weil sie als solche benannt sind in einem organisierten System*, das das der Sprachmauer ist [meine Hervorhebung].²⁰

An anderer Stelle: „Das Ich nimmt den Status eines Trugbildes an, es ist [...] nur noch ein Element der *Objektrelationen des Subjekts* [meine Hervorhebung].“²¹ Den eigentlichen Subjektcharakter besitzt damit nicht mehr der Mensch, sondern das Symbolische, das diesen als Objekt ‚formt‘.²²

Die Fragen, die das Ich (moi) im Feld des Symbolischen von nun an bedrängen werden, lauten im Wesentlichen: ‚Was will der Andere von mir?‘,

²⁰ Lacan. *Das Seminar II*. S.311.

²¹ Jacques Lacan. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch I. Freuds technische Schriften*. Olten: Walter, 1987. S.248.

²² Wir werden den Begriff des Subjekts im Weiteren wieder für die menschliche Identität benutzen. Der Begriff Objekt sollte an dieser Stelle lediglich verdeutlichen, wie sehr Identität bei Lacan durch Zeichen *geformt* wird.

‚Was kann ich tun, um geliebt zu werden?‘, ‚Wer bin ich in den Augen des Anderen?‘. Dies ist nie vollständig zu beantworten, da sich sowohl die Fragen als auch die Antworten im Feld der Zeichen befinden und keine Interpretation zu letzter Gewissheit führt. Die Antworten des Ich (moi) bleiben am Ende Antworten der Phantasie, mehr oder weniger vage Vorstellungen von (tatsächlichen oder vermuteten) Erwartungen, die der Andere (in Person der Eltern, der Lehrer, der Freunde, des Partners etc.) an es richtet. Sicherheit und Orientierung scheinen dem ewig fragenden und suchenden Subjekt prinzipiell die sittlichen, rechtlichen und philosophischen Netzwerke zu bieten, die stabile Kategorien des Handelns und Denkens offerieren – kurz: der Lacan’sche Name-des-Vaters, in dem sich der Sinn des Daseins zu offenbaren scheint. Er gibt einerseits Halt und ist andererseits doch nicht in der Lage ist, den Mangel im Dasein zu füllen, da seine Struktur ebenso wie die des sich darin etablierenden Subjekts zeichenhaft (also *per se* leer) ist.

Der Gang des Subjekts bleibt bei Lacan ein unvermeidlicher Gang auf Krücken – auf den Krücken der Identifikationen und des Phantasmas. Die Antworten der Symbolischen Ordnung auf die drängenden Fragen des Subjekts sind dauerhaft instabil und müssen in der Phantasie des Subjekts permanent neu sinnhaft konstruiert werden. Letztlich erscheint das Phantasma im menschlichen Dasein also in einem dem konventionellen Verständnis des Begriffes konträr gegenüberstehenden Licht: Phantasmen (Phantasie) sind im Lacan’schen Sinne nicht das schwammige, eskapistische Gegenteil einer vermeintlich ‚harten‘ Realität, sondern gerade das, was unsere Realität *generiert und strukturiert*. „[For Lacan] fantasy [...] plugs the void in our being so that the set of fictions we call reality are able to emerge“.²³

Die Etablierung des Namens-des-Vaters stellt dabei den großen Schritt in das Symbolische (und in das Phantasma) dar. Das Erkennen des Kindes, dass ein gewissermaßen pures Genießen der Mutter in einer rein dualen Beziehung nicht möglich ist, führt zu einer (nach Lacan) traumatischen Verdrängung des Wunsches nach transzendentaler Einheit mit der Mutter, zur Einschreibung ins Symbolische und (damit einhergehend) zur Genese des Unbewussten:

²³ Terry Eagleton. *Figures of Dissent. Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*. London: Verso, 2005. S.197.

In diesem Augenblick [der Traumatisierung] löst sich vom Subjekt in der symbolischen Welt, die er [sic] zu integrieren im Begriff ist, etwas ab. Fortan wird das ein nicht mehr zum Subjekt Gehöriges sein. Das Subjekt wird es nicht mehr aussprechen, es nicht mehr integrieren. Nichtsdestoweniger wird es da, irgendwo, bleiben, gesprochen, wenn man so sagen kann, von etwas, worüber das Subjekt keine Herrschaft ausüben kann. Das wird der Kern dessen sein, was man in der Folge seine Symptome nennen wird.²⁴

Dieser abgefallene, nicht symbolisierte Teil, der in Symptomen ‚spricht‘ (ein Feld, zu dem auch das Ich (je) gehört), repräsentiert die Lacan'sche Kategorie des Realen. Es ist eben jenes Feld, das sich den narzisstischen Selbstbespiegelungen des Ich (moi) entzieht. Das Reale ist zudem ein Feld, das durch die Symbolische Ordnung überhaupt erst geschaffen wird, d.h. ein Feld, dessen ‚Existenz‘ dem Umstand geschuldet ist, dass das Symbolische in der Zuweisung von Signifikant und Signifikat immer auch einen feinen Riss zwischen diesen beiden Positionen mit ‚produziert‘.²⁵ Das eigentliche, gewissermaßen ‚wahre‘ Ich (je) ist dort, wo das Phantasma nicht in der Lage ist, die Leere zu füllen, dem Dasein reflexiv Sinn zu geben, es zieht sich als Reales durch die nicht zu kittenden Bruchstellen des Symbolischen. Lacans Begriff des Realen hat (wie leicht nachzuvollziehen sein dürfte) mit der konventionellen Vorstellung von ‚Realität‘ nichts gemein. Vielmehr muss er geradezu als deren Inversion verstanden werden:

[T]he Real for Lacan is almost the opposite of reality, reality being for Lacan just a low-grade place of fantasy in which we shelter from the terrors of the Real. [...] The Real is [...] the primordial wound we incurred by our fall from the pre-Oedipal Eden, the gash in our being where we were torn loose from Nature, and from which desire flows unstauchably.²⁶

Das Reale ist das seit dem Prozess der Verdrängung Abwesende, das vom System der Zeichen nicht erfasst wird und ihm gleichzeitig insofern *inhärent* ist, als eben diese Abwesenheit die Bedingung für die Genese der Zeichen ist, der

²⁴ Lacan. *Das Seminar I*. S.244.

²⁵ Vgl. Žižek. *How to Read Lacan*. S.61-78. Žižek betont, dass das Lacan'sche Reale keine Kategorie darstellt, die *per se* existiert: „The conclusion to be drawn is that the Lacanian Real is a much more complex category than the idea of a fixed trans-historical ‚hard core‘ that forever eludes symbolization; it has nothing to do with what the German Idealist Immanuel Kant called the ‚Thing-in-Itself‘, reality the way it is out there, independently of us, prior to being skewed by our perceptions.“ S.65.

²⁶ Eagleton. *Figures of Dissent*. S.197.

notwendige ‚Ort‘, über den sie sich aufspannen können. Allein als Platzhalter, die für etwas eintreten, das in seiner Ganzheit nicht ‚hier‘ ist, gewinnen sie ihre Bedeutung. Das Reale ist das Feld des fundamentalen Mangels innerhalb des menschlichen Daseins. Seine Signifikation innerhalb des Symbolischen stellt das nie zu erreichende Ziel des menschlichen Begehrens dar bzw. (plastischer formuliert): Die Leere ist der treibende Stachel im Fleisch des Daseins – ein Stachel, der stets erfasst werden soll und der sich diesem *qua* Leeres doch permanent entzieht. Lacan verwendet den Begriff des *object petit a* für jenes im Realen verlorene Objekt, das dem Subjekt die illusorische Vorstellung von der Existenz einer einmal gewesenen und wieder erlangbaren irreflexiven Ganzheit verleiht und das Begehren (nach dieser rein phantasmatischen Ganzheit) *auslöst*. *Object petit a* ist dabei nicht zu verwechseln mit außerhalb des Subjekts vorzufindenden, begehrbaren Objekten (wie etwa bestimmten Personen, Produkten, Positionen innerhalb von Hierarchien etc.). *Object petit a* ist vielmehr jenes phantasmatische, (vermeintlich) verloren gegangenen ‚letzte Stück des Puzzles‘, das ‚fehlt‘, um die illusorische prä-symbolische, prä-diskursive Ganzheit wiederzuerlangen. In den Worten Finks:

Object *a* can be understood here as the *remainder* produced when that hypothetical unity [of child and mother] breaks down, as the last trace of unity, as a last *reminder* thereof. By cleaving to that rem(a)inder, the split subject, though expelled from the Other, can sustain the illusion of wholeness.²⁷

Object petit a ist *qua* Reales nicht fassbar, es befindet sich jenseits des Signifikanten und wird *in der Phantasie des Subjekts* doch ‚besetzt‘ und damit ‚sichtbar‘. Konkreter: *Object petit a* ist jene Dimension, die das suchende, begehrende Subjekt in seiner ‚Wahrnehmung‘ eines bestimmten wahrzunehmenden Objekts ‚sieht‘ bzw. ‚spürt‘, ohne dass diese Dimension ‚greifbar‘ wäre. Diese Ebene ist rein phantasmatisch, d.h. das Subjekt findet sein *object petit a* in einer Ebene auf Seiten eines Objekts wieder, die über das Objekt selbst hinausgeht. Dieser Ebene ist sich das betreffende Objekt nicht

²⁷ Bruce Fink. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1995. S.59. Fink kann als einer der führenden Lacan'schen Psychoanalytiker der USA gelten. Seine hier aufgeführten Studien ergänzen etwa Žižeks herangezogene Arbeiten insofern, als sie sich mit Lacans Lehren aus einer rein klinischen Sicht beschäftigen und damit den eher kulturwissenschaftlichen Analysen Žižeks eine durchaus komplementäre und erhellende Seite hinzufügen.

bewusst (falls es eine Person ist) bzw. diese Ebene in eben diesem Objekt ist von anderen Subjekten nicht zu ‚sehen‘. In den Worten Slavoj Žižeks: “[W]hat is just an ordinary object to you is to me the focus of my libidinal investment, and this shift is caused by some unfathomable X, a *je ne sais quoi* in the object which can never be pinned down to any of its particular properties.”²⁸ *Object petit a* kann sich dabei sowohl im Nichtsymbolischen (in einem Blick, im Tonfall einer Stimme) wie auch im Bereich des Symbolischen (in einem Wort, in einer Geste, in einem beliebigen Objekt, in einer Person) äußern. *Object petit a* ist sowohl der ‚Motor‘ der Suche des fragmentierten Subjekts nach seiner (vermeintlich) verlorenen Ganzheit, als auch das angestrebte ‚Ziel‘, das im Phantasma des Subjekts in etwas außerhalb seiner selbst Ex-istierendem vermeintlich zu finden ist. *Object petit a* ermöglicht gewissermaßen die Einschreibung des Subjekts in das Feld der Objekte selbst, die ‚Entdeckung‘ der eigenen illusorischen Ganzheit in anderen. Die Leere der eigenen Existenz wird *qua object petit a* imaginär besetzt – was einmal mehr die strikte Abhängigkeit des (vermeintlich autonomen) Subjekts vom Objekt verdeutlicht.

Lacan macht deutlich, dass die menschliche Existenz ein endloses, durch das *object petit a* getriebenes Gleiten des Begehrens durch die metonymischen Ketten der Signifikanten ist – sprich: eine nie endende Suche nach einer vermeintlichen ‚Ganzheit‘, nach außen liegenden Objekten (bzw. Zeichen), die den konstitutiven Mangel im menschlichen Dasein füllen können: „Das Begehren, die zentrale Funktion für jede menschliche Erfahrung, ist Begehren nach nichts Benennbarem. Und es ist dieses Begehren, das gleichzeitig an der Quelle jeglicher Lebendigkeit ist.“²⁹ Laut Lacan kann das menschliche Subjekt im besten Falle wissen, *dass* es ist, nicht aber, *was* es ist und eben „[das] ist es, was in jedem Sein mangelt.“³⁰ Dass das Reale nicht fassbar ist, bedeutet nicht, dass uns der Zugang zu ihm völlig verwehrt ist. Wir kommen dem Realen gewissermaßen in der Nachträglichkeit nahe, in den zu interpretierenden Effekten seiner Spuren, die es in unseren Zeichensystemen hinterlässt (etwa in unseren Träumen, in Symptomen, im vermeintlichen Wahnsinn, in nicht nachvollziehbaren Exzessen ‚braver, anständiger, sittlich gefestigter‘ Menschen, in Gewalt und Terroranschlägen). Das Reale ist das, was den

²⁸ Slavoj Žižek. *The Parallax View*. London: MIT, 2006. S.18.

²⁹ Lacan. *Das Seminar II*. S.284.

³⁰ Lacan. *Das Seminar II*. S.284.

endlosen narzisstischen Monolog unseres Selbstverständnisses unterläuft. Es zeigt die Schwächen der Identifikationen auf, jene kleineren und größeren Abgründe, über die sich die Phantasmen unserer Identität nicht spannen. Das Reale ist bei Lacan gewissermaßen der Joker im Kartenspiel, der *per se* nichts bedeutet und doch gerade in dieser Leere dem Lauf des kompletten Systems eine völlig unerwartete Wende geben kann. Sein Auftauchen hat meist etwas Schockierendes, Bedrohliches. Das Reale ist in unserer Wahrnehmung und nachträglichen Interpretation gewissermaßen die faszinierende, ‚nackte Rohheit‘, die sich den glättenden und schmeichelnden Diskursen etwa des Humanismus, des Utilitarismus oder der Religion schlichtweg komplett verweigert. Das Reale ist der Abgrund hinter dem Versuch des Menschen, sich seine eigene Existenz narzisstisch schön zu reden, ihr Sinn und Richtung zu geben. Die Faszination, die in ihm liegt, gründet darin, dass uns das Reale nach Lacan eine (zumindest kurzfristig) befreiende Ahnung für ein ‚freies‘, ‚irreflexives‘ Feld geben kann, in dem die Krücken des Symbolischen nicht mehr existieren (müssen).

Betrachtet man die drei großen Felder des Imaginären, Symbolischen und Realen, so ergibt sich bei Lacan zusammenfassend das Bild eines menschlichen Ich, das (getrieben von *object petit a*) versucht, die Lücke in seinem Dasein mittels Zeichensystemen zu füllen – zunächst im Spiegelstadium, danach innerhalb der Symbolischen Ordnung. Diese Versuche sind *per se* zum Scheitern verurteilt, da es keine Möglichkeit gibt, die Sprachmauer zu überwinden und in die irreflexive Transzendenz zu entrinnen. Die Leere bleibt der Stachel im menschlichen Dasein – und sie treibt das Ich nach Lacan in ein endloses Verlangen nach Liebe und Einheit, in ein Begehren, das exzessiven Charakter annimmt. Um diese Dimension des Exzesses soll es im Folgenden gehen.

2.3 Die Jagd nach dem Mehr: Der Charakter des Begehrens, der Exzess, *jouissance*

Der (ebenso mächtige wie unerfüllbare) Wunsch nach Eins-Sein und ‚Ganzheit‘ ist nicht nur das, woran alle Menschen zu leiden haben, es ist nach Lacan auch die Quelle aller Lebendigkeit, allen Suchens und aller Kreativität. Die tief sitzende Sehnsucht nach dem Genießen von etwas Nicht-Fragmentiertem, etwas außerhalb der Zeichen stehenden In-sich-Komplettem ist im Sinne Lacans (wie gezeigt) aber auch ein schlichtweg unmöglich zu erreichendes Ziel: „The myth of a primary experience of satisfaction is an illusion to cover the fact that all satisfaction is marked by a loss in relation to a supposed initial, complete satisfaction.“³¹ Mangel und Leere sind dem Subjekt inhärent und eben aus diesen Feldern fließt das (Lacan’sche) Begehren, die ewige Suche nach etwas Nicht-Definierbarem:

Das Begehren ist eine Beziehung des Seins zum Mangel. Dieser Mangel ist Mangel an Sein/Seinsmangel/*manque d’être* im eigentlichen Sinne. Es ist nicht der Mangel an diesem oder jenem, sondern Mangel an Sein, wodurch das Sein existiert. [...] In Abhängigkeit von diesem Mangel in der Erfahrung des Begehrens kommt das Sein zu einem Gefühl von sich in bezug [sic] auf das Sein. Von der Verfolgung dieses Jenseits, das nichts ist, kommt es zurück zum Gefühl eines selbstbewussten Seins, das nur sein eigener Reflex in der Dingwelt ist.³²

In den Worten Finks:

Human desire, strictly speaking, has no object. Indeed, it doesn’t quite know what to do with objects. When you get what you want, you cannot *want* it anymore because you already have it. [...] Desire thus does not seek satisfaction; rather it pursues its own continuation and furtherance – it merely seeks to go on desiring.³³

³¹ Carmela Levy-Stokes. „Jouissance.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.101-109; hier: S.103.

³² Lacan. *Das Seminar II*. S.283f.

³³ Bruce Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Harvard: Harvard University Press, 1997. S.51.

Das Begehren, das das Subjekt dabei antreibt, ist – so das berühmte Diktum Lacans³⁴ – stets *das Begehren des Anderen* (also das der Symbolischen Ordnung): Lacan hebt hervor, dass der Genitiv an dieser mehrdeutigen Stelle als ein Genitivus Subjectivus zu verstehen sei: „[M]an’s desire is the Other’s desire [...] in which the *de* provides what grammarians call a ‘subjective determination’ – namely, that it is qua Other that man desires (this is what provides the true scope of human passion).“³⁵ Dies bedeutet einmal mehr eine deutliche Absage an sämtliche Vorstellungen von einem freien, autonomen Begehren eines selbstbestimmten Individuums, das genau wisse, was es wolle. Versuche, das Begehren als essentialistisch geprägten Ausdruck einer ‚starken, freien Persönlichkeit‘ zu formulieren, können aus dieser Perspektive als ideologisch funktionalisierte, narzisstische Phantasmen betrachtet werden. Die Frage ‚Was will ich?‘ ist bei Lacan quasi synonym zur Frage ‚Was will der Andere von mir?‘ bzw. ‚Was will der Andere, dass ich will?‘ oder ‚Was soll ich wollen?‘. Das Begehren fließt unaufhörlich in der Illusion, der große Andere könne es befriedigen. Es läuft über Signifikantenreihen, über Objekte bzw. Diskurse, die als begehrenswert präsentiert werden. Da diese Reihen strukturell leer sind, kommt das Begehren nie zu einem Ende, denn jedem begehrten Objekt folgt immer ein weiteres *ad infinitum*.

Eine entscheidende Rolle für das Fließen des Begehrens spielt das Gesetz, also das öffentliche, in aller Regel niedergeschriebene Gesetz, das einen für alle Seiten einer Gemeinschaft verbindlichen (juristischen, moralischen, religiösen, pädagogischen) Rahmen zieht. Dieses Gesetz reguliert das Zusammenleben innerhalb einer Gemeinschaft und sorgt für den sozialen Frieden. Seinen Ausdruck findet es psychoanalytisch betrachtet im Ich-Ideal, also jenem Punkt der symbolischen Identifikation, der dem Subjekt als anzustrebendes, kollektiv akzeptiertes Ideal gilt.³⁶ Das Begehren ist stets an dieses Gesetz gebunden bzw. wird gar erst durch das Gesetz generiert: „[...] Lacan claims that an object becomes the object of desire only in so far as

³⁴ Vgl. z.B. Jacques Lacan. *Das Seminar 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten: Walter, 1978.

³⁵ Jacques Lacan. „The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire“. *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.671-702; hier: S.690.

³⁶ Vgl. Huguette Glowinski. „Ideal Ego.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.83-86; hier: S.84f. In den Worten Žižeks: „[I]deal ego is imaginary, what Lacan calls the ‚small other‘, the idealized mirror-image of my ego; Ego-Ideal is symbolic, the point of my symbolic identification, the point in the big Other from which I observe (and judge) myself.“ *How to read Lacan*. S.80.

it is prohibited (there is no incestuous desire prior to the prohibition of incest, etc.) – desire itself needs Law, its prohibition, as the obstacle to be transgressed.”³⁷ Das Begehren ist im Sinne Lacans untrennbar mit der Symbolischen Ordnung verbunden: Im ‚Nein‘ des Gesetzes wird es generiert, in den Zeichen manifestiert. Jede Grenzziehung trägt dabei das Begehren, diese Grenze zu überschreiten, bereits in sich. Hinsichtlich des Gesetzes, das in Lacan’scher Terminologie im Wesentlichen mit dem Namen-des-Vaters gleichzusetzen ist, impliziert Lacans Diktum ‚Das Begehren ist das Begehren des Anderen‘ auch einen Genitivus Objectivus, d.h. dass es neben der Identifizierung des Subjekts mit dem Begehren des Anderen eine weitere Relation gibt: Es liegt auch im Begehren des Subjekts, vom Anderen begehrt zu werden, d.h. dass der Wunsch nach Anerkennung der eigenen Position durch den Namen-des-Vaters Teil der menschlichen Identität ist. Daraus ergibt sich mit Blick auf das Gesetz die etwas paradox anmutende Situation, dass das Begehren einerseits an dessen Überschreitung gebunden ist, andererseits aber auch von derselben Instanz jene Anerkennung erhofft, zu deren Erlangung es auf diese Überschreitung gerade verzichten müsste. So gerät das Subjekt in einen Strudel aus (verbotenem) Genießen, Schuld und Sühne, in dem es vergleichsweise leicht manipulierbar wird. Darauf werden wir in Kapitel 2.6 in der Diskussion von symbolischen (speziell kapitalistischen) Machtstrukturen genauer eingehen.

Neben dem Begehren gibt es ein Feld, das dessen gewissermaßen ‚dunkle‘, unheimliche Seite darstellt – eine Seite, deren Bewegung weniger einem rastlosen Gleiten durch die Signifikanten der Symbolischen Ordnung gleicht als vielmehr einem bedrohlichen „Strudel des Genießens, der uns alle [...] zu verschlingen droht“³⁸: *jouissance*. *Jouissance* beschreibt bei Lacan den Drang nach ultimativem Genießen, der meist etwas Unheimliches besitzt, ein Insistieren auf Befriedigung, das mit Schmerz einhergeht und sich als nicht nachzuvollziehender Kern sogar hinter schwersten Symptomen manifestieren kann. *Jouissance* ist stets an den Exzess gebunden: an den Exzess des Genießens, der immer auch etwas Abgrundhaftes besitzt, ähnlich dem Freud’schen Todestrieb, in dem sich Eros und Thanatos vereinen. Anders als

³⁷ Slavoj Žižek. *The Metastases of Enjoyment. On Women and Causality*. London: Verso, 2005. S.174.

³⁸ Slavoj Žižek. *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia und Kant, 1997. S.44.

das Begehren entspringt *jouissance* allerdings nicht der Symbolischen Ordnung, sondern dem Feld des Realen und ist zutiefst triebhaft, d.h. stumpfsinnig um sich selbst kreisend, immun gegen Diskurse. *Jouissance* ist stark an den Sex und den Tod gebunden, an die ultimative Lust im Untergang, an den Exzess der totalen Hingabe und der Überschreitung des Symbolischen an sich. Diese Form des ‚absoluten‘, radikalen Genießens kennt keinerlei Beziehung zum Gesetz, sie orientiert sich also weder daran noch will sie von ihm anerkannt werden: „The drive couldn't care less about prohibition; it knows nothing about prohibition and certainly doesn't dream of transgressing it. The drive follows its own bent and always obtains satisfaction.“³⁹ Anders als das Begehren ist *jouissance* nicht über den Signifikanten zu fassen: „[D]esire comes from the Other, and *jouissance* is located on the side of the Thing.“⁴⁰

Der große Andere (die Symbolische Ordnung, der Name-des-Vaters⁴¹) verbietet den Exzess, also die Erfüllung in *jouissance*, ‚verschweigt‘ dabei aber zweierlei: zum einen, dass *jouissance* ohnehin nicht zu erreichen ist, da der Mangel, das nicht zu schließende Loch des Realen, das konstitutive Element in der Struktur der *jouissance* selbst ist. Egal, wie stark das radikale Genießen auf Erfüllung insistiert, es wird nie zum Ende kommen. Und zum anderen, dass das Verbot der *jouissance* einhergeht mit einer gleichzeitigen (verborgenen) Aufforderung an das Subjekt, seine Suche nach der vollständigen Befriedigung ja nur niemals aufzugeben. Verantwortlich dafür zeichnet die dunkle, ‚obszöne‘ Unterseite des Gesetzes, das Über-Ich.⁴² Das Über-Ich füllt jene Lücken, die das Gesetz lässt, es operiert in den Freiräumen, die das Gesetz (im juristischen wie auch moralischen Sinne) offiziell bietet, denn:

[E]xplicit, public rules do not suffice, so they have to be supplemented by a clandestine ‚unwritten‘ code aimed at those who, although they

³⁹ Jacques-Alain Miller. „Commentary on Lacan's text.“ S.425f. Zitiert nach Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Harvard: Harvard University Press, 1997. S.208.

⁴⁰ Jacques Lacan. „On Freud's ‚Trieb‘ and the Psychoanalyst's Desire.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.722-725; hier: S.724. *Ding* verweist hier auf das Freud'sche Ding. Es bezeichnet jenes Feld des Realen, in dem das (wahre) Subjekt sich konstituiert: „Das *Ding* ist ursprünglich, was wir das Signifikats-Außerhalb nennen möchten. Als Funktion dieses Signifikats-Außerhalbs und in einem pathetischen Verhältnis zu ihm bewahrt das Subjekt seine Distanz und konstituiert sich in einer Art Verhältnis oder Primäreffekt, der aller Verdrängung vorausgeht.“ Jacques Lacan. *Schriften VII. Die Ethik der Psychoanalyse*. Berlin: Quadriga, 1996. S.69.

⁴¹ Die französische Homophonie *nom du père* und *non du père* macht den Verbotscharakter natürlich wesentlicher deutlicher – ein Effekt, der im Deutschen leider verloren geht.

⁴² Vgl. Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S. 54-85.

violate no public rules, maintain a kind of inner distance and do not truly identify with the spirit of the community.⁴³

Diese 'Codes' des Über-Ich dienen nicht nur der nicht legitimisierten Bekämpfung von Unangepasstheiten an das Ich-Ideal, sie bieten auch der *jouissance* Mittel und Wege. Dabei macht der homophonische Effekt des Begriffes deutlich, dass Lacan in ihm strukturell eben auch die Formulierung dieses Imperativ des Anderen im Sinn hatte: „*Jouis-sens* also refers to the super-ego's demand to enjoy, a cruel imperative – enjoy! – that the subject will never be able to satisfy. The super-ego promotes the *jouissance* it simultaneously prohibits.”⁴⁴ Daran anschließend soll in Kapitel 2.6 (mit Žižek) genauer beschrieben werden, wie die Jagd nach Erfüllung des Mangels im Begehren bzw. exzessiv in den Formen der *jouissance* vom Anderen im kapitalistischen Sinne instrumentalisiert werden kann und instrumentalisiert wird.

Um Lacans Konzept von Identität abzurunden, sei abschließend bemerkt, dass das insgesamt eher düstere Bild, das Lacan zeichnet, nicht vollständig wäre ohne zumindest eine Seitenbemerkung zum Thema Ethik (der Psychoanalyse).⁴⁵ Lacan geht es als Psychoanalytiker darum, den Menschen von der ‚Pest der Phantasmen‘ (so ein Buchtitel Žižeks⁴⁶) zumindest so weit zu befreien, dass ein wahrhaftigeres Leben möglich wird. Das ‚wahre‘ Ich, das irreflexiv jenseits der Fantasie und der Identifikationen liegt, äußert sich im Unbewussten – und dieses wiederum ist, so ein weiteres berühmtes Diktum Lacans, strukturiert wie eine Sprache.⁴⁷ Damit ist gemeint, dass das Ich (je) wie das Ich (moi) Zugang zu einem Zeichensystem besitzt, einem System allerdings, das nicht wie die Sprache des Ich (moi) an den ideologischen Markierungen des Symbolischen haftet. Das Unbewusste operiert in Feldern, die man sprachwissenschaftlich als Metaphern und Metonymien beschreiben könnte, d.h. seine ‚Botschaften‘ erscheinen in Verdichtungen und Verschiebungen, in Freud'schen Fehlleistungen, in Träumen, in Symptomen.

⁴³ Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.55.

⁴⁴ Carmela Levy-Stokes. S.107.

⁴⁵ Vgl. Jacques Lacan. Das Seminar von Jacques Lacan. *Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*.

⁴⁶ Slavoj Žižek. *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: Passagen-Verlag, 1997.

⁴⁷ Vgl. Lacan. „The Instance of the Letter in the Unconscious.”

Das wahre, volle Sprechen ist jenseits der narzisstischen Monologe des Egos und es erhält im Austausch mit dem großen Anderen (konkret: dem Analytiker) die Chance, gehört zu werden. In ihm kommt das Subjekt sich selbst näher, d.h. es lernt sein (eigentliches, in der Analyse herauszuarbeitendes) Begehren von dem zu unterscheiden, was es normalerweise als sein Begehren wahrnimmt bzw. wahrzunehmen glaubt (dem Begehren des Anderen). Das ‚wahre‘ Begehren liegt jenseits der Schuldgefühle und jenseits der ewig sich drehenden Spirale auf dem Weg nach Liebe und Anerkennung durch den Namen-des-Vaters. Es erscheint vor dem Hintergrund der sittlichen, philosophischen und gesetzlichen Ordnung der Kultur oft als lächerlich, unmoralisch, verwerflich oder verboten. An dem Weg, den es für sich gewählt hat, gegen alle Widerstände festzuhalten, ist der ‚ethische Imperativ‘, dem das Subjekt ins Lacans Augen unterstellt ist.⁴⁸ In den Worten Žižeks: „For Lacan, the ultimate ethical task is that of the true awakening: not only from sleep, but from the spell of fantasy that controls us even more when we are awake.“⁴⁹

Gerade weil die Ethik des Einzelnen, des Subjekts nicht immer (bzw. gar selten) kompatibel mit der jeweils herrschenden Moral der ‚Masse‘ ist, ist es nach Lacan äußerst schwierig, an seinem wahren Begehren festzuhalten, es im Meer der Erwartungen des Anderen nicht aufzugeben. An späterer Stelle wird deutlich werden, dass die Unterscheidung zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ auch für die Analyse des Motivs der Verführung von Bedeutung ist. Zunächst soll aber noch die Bedeutung der (Lacan’schen Version der) pathologischen Phänomene des Sadismus und der Neurose (Hysterie) eingegangen werden. Diese spielen in der angestrebten Analyse des Kapitalismus eine nicht unerhebliche Rolle.

2.4 Die Pathologie von Sadismus und Hysterie (Neurose)

Es ist eine der Thesen dieser Arbeit, dass sowohl den Strukturen des Kapitalismus wie auch jenen vieler *homme fatal*-Figuren hysterische, aber auch sadistische Züge inhärent sind, die der (ideologischen, konsumorientierten wie erotischen) Verführung im 19. Jahrhundert ihr destruktives Potential zuweisen.

⁴⁸ Vgl. auch Slavoj Žižek. *Interrogating the Real*. London: Continuum, 2008. S.328-340.

⁴⁹ Žižek. *How to Read Lacan*. S.60.

Um die Bedeutung dieser pathologischen Phänomene im Sinne Lacans zu erfassen und sie voneinander abzugrenzen, bedarf es zunächst einer prinzipiellen Erläuterung jener Schritte, die das Subjekt in der Lacan'schen Theorie auf seinem Weg von der Geburt bis zu seiner ‚normalen‘, psychisch gesunden Heranreifung durchläuft, denn nur anhand dieser Darstellung lässt sich ermessen, welche Dimension diese Konzepte für den Einzelnen wie auch für sein gesellschaftliches Umfeld besitzen (können).⁵⁰ Dass diese Theorien Lacans auch auf soziokulturelle Prozesse anwendbar sind, soll in Kapitel 2.6 gezeigt werden. Zunächst geht es darum, sich den zur Diskussion stehenden pathologischen Phänomenen prinzipiell anzunähern. Dabei wird sich zeigen, dass Lacans Thesen keinerlei biologisch-genetische Ansätze enthalten. So ist der Sadismus in Lacans Theorie etwa als Unterkategorie der Père-Version (so Lacans Schreibweise, dazu unten mehr) Ausdruck einer bedeutenden Störung hinsichtlich des Umgangs des (heranwachsenden, im Prinzip ausschließlich männlichen) Subjekts mit seiner *jouissance* bzw. mit dem Begehren des Anderen, dem der Sadist sich in einer Objektrolle ausgeliefert sieht. Dabei liegt es auf der Hand, dass nicht jedes Kind den Weg in die Perversion geht bzw. (um es präziser zu formulieren) nicht jedes Kind in (den unvermeidlichen) perversen Strukturen stecken bleibt, sondern diese in einer ‚normalen‘ Entwicklung durchwandert und hinter sich lässt.

Zu Beginn seiner Entwicklung befindet sich das Kind in einem Stadium der Irreflexion und in vermeintlich perfekter Verschmelzung mit der Mutter. Der erste entscheidende Schritt, der es aus dieser vermeintlich transzendenten Einheit herausholt und sein absolutes Genießen innerhalb dieser Verbindung in einen größeren (symbolischen) Rahmen stellt, ist die Etablierung des Namen-des-Vaters. Für das Kind geht es in diesem Prozess darum, sich in den großen Anderen einzuschreiben und damit die narzisstische Ebene des Imaginären in das Symbolische einzuordnen. Die väterliche Instanz schützt das Kind (im Normalfall) zudem vor einem möglichen (falls nicht realen, so durch das Kind früher oder später doch bisweilen als bedrohlich wahrgenommenen)

⁵⁰ Die Darstellung stützt sich auf zwei äußerst anschauliche und hilfreiche Arbeiten von Psychoanalytikern: zum einen auf Finks *A Clinical Approach to Lacanian Psychoanalysis. Theory and Technique*; zum anderen (speziell mit Blick auf die Psychose) auf Raymond Borens an Lacan orientiertem Aufsatz „Das fehlende Nein. Ein Beitrag zum Verständnis der Psychose.“ *Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie XX. Psychoanalytische Technik, ihre Anwendung und Veränderung in der Psychotherapie*. Hgg. Günter Lempa und Stavros Mentzos. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2004. S.50-65.

Vereinnahmen durch die Mutter. Dabei muss berücksichtigt werden, dass es sich beim Namen-des-Vaters keineswegs um den leiblichen Vater (ja, nicht einmal um einen Mann) handeln muss, sondern dass damit im Wesentlichen das Gesetz der Symbolischen Ordnung gemeint ist, die Unterordnung des Kindes unter die Sprache und die ihr inhärente Mangelstruktur – und damit die Etablierung der Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem, also die ‚Initiierung‘ des Kindes zum sprechenden, begehrenden Subjekt (im Sinne Lacans).

Eine Nicht-Etablierung des Names-des-Vaters geschieht in der Regel nur unter vergleichsweise traumatischen Umständen, d.h. in Fällen, in denen die Mutter die Autorität des Vaters gegenüber dem Kind massiv untergräbt bzw. das Kind selbst als Ersatzobjekt in Bereichen instrumentalisiert, die normalerweise in die partnerschaftliche Ebene fallen und eigentlich dem (Ehe)mann zugedacht wären.⁵¹ Das Ausbleiben der Etablierung der väterlichen Instanz gilt im Sinne Lacans (und nach Freud) als sogenannte Verwerfung. Ohne die Einschreibung des Vaters, ohne die Unterordnung unter die Signifikanten wird die „unwiederbringliche Gelegenheit, die Voraussetzungen für einen Mangel und damit für das Begehren zu schaffen, verfehlt.“⁵² Das Begehren, laut Lacan stets das Begehren des Anderen, kann nicht in Gang gesetzt werden, da die Struktur, die ihm zugrunde liegt, im Kind nicht existiert: „In der Verwerfung entsteht an dem Ort, wo der Signifikant Name des Vaters eingeschrieben sein soll, eine Leerstelle, ein Loch.“⁵³ Dieses Loch ist nicht zu verwechseln mit dem Mangel, sondern meint ein strukturelles ‚Loch‘, das Lacan zufolge nicht füllbar, nicht zu ‚reparieren‘ ist, was bedeutet, dass die psychotische Struktur irreversibel ist.⁵⁴

⁵¹ Der Psychoanalytiker und Psychosenspezialist Günter Lempa beschreibt solche Fälle in seinem Aufsatz „Ethische und gesellschaftspolitische Perspektiven der psychoanalytischen Psychosentherapie.“ *Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie VII. Gesellschaft und Psychose*. Hgg. Günter Lempa und Elisabeth Troje. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2002. S.68-83. Lempa erwähnt dabei etwa den sexuellen Missbrauch von Söhnen durch Mütter bzw. den von Jungen als traumatisch und extrem bedrohlich empfundenen Umstand, statt des Vaters den Platz neben der Mutter im Ehebett einzunehmen.

⁵² Borens. S.56.

⁵³ Borens. S.57.

⁵⁴ Um ein Ausbrechen der Psychose zu verhindern (laut Lacan ein Überschwemmt-Werden durch das Reale), entwickeln manche Subjekte sogenannte (Lacan'sche) ‚Sinthome‘, um die Ebenen des Imaginären, des Realen und des Symbolischen irgendwie miteinander zu verknoten. Lacan berühmteste Analyse der ‚Sinthome‘-Struktur betrifft James Joyce, der sich durch seine schriftstellerische Arbeit den verworfenen Namen-des-Vaters gewissermaßen

Gelingt die Einschreibung in die Symbolische Ordnung, steht dem (nun zum sprechenden Subjekt ‚erhobenen‘) Kind der zweite Schritt bevor, nämlich die Trennung vom (unterstellten oder auch tatsächlich vorhandenen) Begehren der Mutter nach Erfüllung ihrer eigenen Mängel in ihm (dem Kind). Das (männliche) Kind⁵⁵ versucht in diesem Stadium alles, um zum Objekt des Begehrens der Mutter zu werden:

The whole problem of the perversions consists in conceiving how the child, in its relationship with its mother – a relationship that is constituted in analysis not by the child’s biological dependence, but its dependence on her love, that is, by its desire for her desire – identifies with the imaginary object of her desire insofar as the mother herself symbolizes it in the phallus.⁵⁶

Dies bedeutet, die Mutter begehrt den Phallus, allerdings nicht im Sinne eines Machtsymbols auf Seiten des großen Anderen, sondern “as an unsymbolized, nonfungible, undisplaceable object – and the child attempts to become it for her. He attempts to be her little priced possession, her little substitute penis, as Freud might have put it.”⁵⁷ Entscheidend für das Überwinden dieses Stadiums ist in den Augen Lacans das bewusste, aktive Eingreifen der väterlichen Funktion, des *Nom-du-Père*, wobei *nom* an dieser Stelle nicht nur auf den Namen und die Namensgebung innerhalb des Symbolischen verweist, sondern speziell auf das homophone *non*, das väterliche ‚Nein‘: “[...] Freud reveals to us that it is thanks to the Name-of-the-Father that man does not remain bound [...] to the sexual service of his mother.”⁵⁸ Ein Versagen des Namens-des-Vaters verhindert die Auflösung der inzestuös gefärbten Mutter-Kind-Verbindung und hält das Kind (besser: den Jungen, denn die sexuelle Anziehung spielt hierbei eine große Rolle) in einem Stadium, in dem es in seiner narzisstischen Position als *Objekt für die Mutter* gewissermaßen erstarrt. Der englische Terminus ‚mOther‘ (nach Fink⁵⁹) macht dabei deutlich, wie sehr hier die Ebene des

selbst eingeschrieben habe. Vgl. Slavoj Žižek. *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*. London: Verso, 2008. S.139, Fussnote 25.

⁵⁵ Lacan zufolge können nur männliche Kinder pervers werden, da nur sie zu einer wahrhaften inzestuösen Bindung mit der Mutter imstande sind. Vgl. Finks Kapitel über Perversionen. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.165-202.

⁵⁶ Jacques Lacan. „On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.445-488; hier: S.462f.

⁵⁷ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.175.

⁵⁸ Lacan. „On Freud’s ‚Trieb‘ and the Psychoanalyst’s Desire.“ S.723.

⁵⁹ Vgl. Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.188f, S.193-195.

Anderen mit der der Mutter verschmilzt, d.h. wie entschieden sich das nicht gelöste Subjekt zum Objekt für die Wünsche des Anderen („Other“) macht, der sich jedoch im Prinzip allein in der Figur der Mutter ausdrückt („mother“). Die Nichttrennung ist gleichbedeutend mit dem Versagen der symbolischen Kastration: Anstatt einen symbolischen Phallus (also eine Machtposition/Handlungsebene) innerhalb des Anderen zu erringen, verharret das Subjekt in einer Position, in der es selbst den Phallus darstellt (und zwar für die Mutter) – in der es also selbst zum *object petit a* wird, das das Begehren seiner „mOther“ antreibt.

Anders als im Fall der Psychose ist der Name-des-Vaters in perversen Strukturen zwar etabliert, seine Autorität bzw. Relevanz wird aber nicht anerkannt bzw. geleugnet (dies geschieht in Fällen, in denen die väterliche Position sehr schwach ist, etwa, wenn der Vater wenig oder kein Interesse an seinem Kind bezeugt oder seine Position innerhalb der Familie als prinzipiell schwach wahrgenommen wird und die Mutter gleichzeitig als umschlingend und vereinnahmend erscheint). Perverse Strukturen wie Masochismus, Pädophilie, Fetischismus oder Sadismus stellen in den Augen Lacans gewissermaßen die Krücken dar, mit denen der bis dahin versagende Name-des-Vaters zum Eingreifen *gezwungen* werden soll. Die Perversion ist im Sinne Lacans der (massive, da ansonsten wirkungslose) Appell an den Vater, endlich einzuschreiten, seine Stimme im Namen des Anderen zu erheben und die inzestuöse Bindung an die Mutter zu kappen: „[I]n perversion the subject struggles to bring the law into being.“⁶⁰ Hier wird deutlich, weshalb Lacans Schreibweise ‚Père-Version‘ der Bedeutung der perversen Struktur näher kommt als die herkömmliche Schreibweise: Diese spezielle ‚Version‘ (von Symptomen) ist für den *père*, den Vater bestimmt bzw. an den Vater adressiert.

Im Falle des Sadisten soll das trennende Gesetz über die Beziehung zum *object petit a* des gequälten Opfers evoziert werden: Der Sadist geht davon aus, dass der Name-des-Vaters ihm sein eigenes *object petit a* (in diesem Fall den phallischen Genuss (mit) der Mutter, die *jouissance* des Inzestes) gewiss rauben würde, wenn er denn dazu fähig wäre, seine Rolle als Hüter des Gesetzes wahrzunehmen. Da er dies offensichtlich nicht ist, bewegt sich der Sadist selbst in die Rolle des Namens-des-Vaters, indem er seinem Opfer nun

⁶⁰ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.165.

seinerseits dessen *object petit a* entreißt – etwa (um im Dienste der Veranschaulichung ein extremes Beispiel zu wählen) wenn er eine Mutter vor die Wahl stellt, welches ihrer beiden Kinder er erschießen und welches er verschonen solle. Indem er zutiefst am Innersten seines Opfers rührt und das trifft, was in seiner Verkörperung (in diesem Beispiel die Kinder) die Quelle und das Ziel des Begehrens darstellt, bemächtigt er sich in einer (perversen) Verschiebung dessen, was ihm aufgrund des Versagens der väterlichen Instanz selbst nie entrissen wurde und etabliert bzw. repräsentiert damit selbst jenes Gesetz, dessen Mangel ihn in dieses Szenario trieb: „To the sadist, the victim's anxiety over the isolation or designation of the object about to be lost is proof of the enunciation of the law, proof that the law requiring separation has been pronounced.“⁶¹ Dieses Urteil beruht allerdings auf einer Fehleinschätzung, denn auch die ‚Krücke‘ des sadistischen Aktes führt zu keiner wirklichen (inneren) Trennung von der Mutter. Der Sadist bleibt letztlich das Objekt ihres Begehrens, der Weg in die symbolische Kastration wird nicht beschritten.

Besonders mit Blick auf die Struktur des Kapitalismus ist das dritte pathologische Phänomen nach Lacan bedeutend, also die Problematik jenes letzten Feldes, das das Subjekt durchschreiten muss, um als psychisch gesund gelten zu können. Auch hier bleibt das sich verschiebende Verhältnis, in dem das Subjekt und sein Begehren zum großen Anderen stehen, von entscheidender Relevanz. Gelingt sowohl die Einschreibung in die Symbolische Ordnung als auch die Trennung von der Mutter, gibt es noch einen abschließenden Schritt, den das Subjekt zu leisten hat, nämlich die Aufgabe des Phantasmas, das Leben könne ‚voller‘, ‚kompletter‘ und befriedigender sein, wenn die beiden vorangegangenen Schritte nicht stattgefunden hätten, oder andersherum formuliert: die Verinnerlichung und Akzeptanz des fundamentalen Mangels im Dasein. Gelingt diese nicht, so spricht Lacan von Neurose. Diese ist unterteilt in die Subkategorien Hysterie, Obsession und Phobia. Für die hier vorzunehmende Analyse der Strukturen des Kapitalismus spielt die hysterische Variante (das ewig unbefriedigte Begehren) die entscheidende Rolle, weshalb auf die Erläuterungen der beiden anderen Erscheinungsformen der Neurose an dieser Stelle weitgehend

⁶¹ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.192.

verzichtet werden soll.⁶² Der Neurotiker (im Allgemeinen) protestiert gewissermaßen gegen die an ihm begangene symbolische Kastration, die das ersehnte ultimative Genießen, die Erfüllung in *jouissance*, vermeintlich verhindert. Anstatt zu erkennen, dass diese Erfüllung ohnehin nicht möglich ist, begibt sich der Neurotiker quasi in die Position des Rächers, indem er sich einerseits eines (moralisch, juristisch) verbotenen Genießens bedient und andererseits dem Anderen (in der Regel seinem Partner als dessen Verkörperung) nicht gestattet, seine *jouissance* an ihm (dem Neurotiker) zu befriedigen: „*Every neurosis entails [...] a resentful stance toward the Other's satisfaction. The neurotic has made the sacrifice (unlike the psychotic [...]), but attempts to rip off compensatory satisfactions under the Other's nose.*“⁶³

Der Neurotiker empfindet das Begehren des Anderen stets als eine einschränkende Erwartung, der er nachzukommen habe, eine unerwünschte Anforderung, die es zu erfüllen gelte. Anstatt sich in einem ‚realistischen‘ Bild als Subjekt zu begreifen, das in einem symbolischen Netzwerk zu agieren hat (und darin auf einer ausbalancierten Ebene auch mit dem umzugehen, was als Erwartungen etc. an ihn gerichtet wird), sieht der Neurotiker das Begehren und die *jouissance*, die der Andere ihm entgegenbringt, als überwältigende und beängstigende Forderung, der ausgewichen werden muss. Dies geschieht dadurch, dass sich der Neurotiker zum ewig entfliehenden Objekt macht und das Begehren des Anderen folglich permanent unbefriedigt lässt (die hysterische Variante) bzw. dadurch, dass er in der Position des Subjekts gewissermaßen zwanghaft erstarrt und so das Begehren des Anderen unterläuft, indem er ihm die Position des Objekts schlichtweg verweigert (die obsessive Variante). Das zentrale Element im neurotischen Mechanismus ist die Verdrängung, etwa von eigenen Wünschen und Bedürfnissen bzw. unangenehmen Gefühlen und Gedanken gegenüber anderen, meist aus schuldbeladener Rücksichtnahme auf nicht belastbare Eltern. Geschieht dies in chronischer Regelmäßigkeit, entsteht die oben beschriebene phantasmatische, mit Angst besetzte Wahrnehmung des Begehrens des Anderen, dem

⁶² Für eine ausführliche Unterscheidung der neurotischen Formationen der Obsession sowie der Phobia von der Hysterie vgl. Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S. 112-164. Es genügt an dieser Stelle darauf zu verweisen, dass sie neben der Hysterie zwei weitere Modelle darstellen, mit den (unterstellten) Anforderungen und Erwartungen des Anderen an das (neurotische) Subjekt umzugehen.

⁶³ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.69.

ausgewichen werden soll. Das Spezielle an der hysterischen Variante ist, dass der Neurotiker sich in eine stark objekthafte Beziehung zum großen Anderen setzt und dessen (unterstelltes oder tatsächliches) Begehren permanent zu unterminieren versucht:

[T]he hysteric orchestrates things in such a way as to ensure that the Other's desire remains unsatisfied, leaving the hysteric a permanent role as object. The Other as desiring subject here is but a puppet: it is the Other whose desire is kept unsatisfied by the hysteric in order for the hysteric to be able to maintain her role as desired object, as desire's lack.⁶⁴

Im Kern der Hysterie steht die Abwehr der Befriedigung des Anderen (des Partners, des Lehrers, oder etwas abstrakter: der gesellschaftlichen Norm, der Moral etc.). Der Hysteriker versucht, das Begehren des Anderen zu reizen und es dadurch zu kontrollieren, dass er es anschließend *ad infinitum* frustriert, dass er dem Anderen also nicht ‚gestattet‘, an ihm seine *jouissance* ‚auszuleben‘. In dieser protesthaften Rebellion gegen die ‚erlittene‘ symbolische Kastration positioniert sich der Hysteriker deutlich in der Rolle des (nie wirklich zu erreichenden) Objekts (des Begehrens des Anderen), was ihn ‚auf hysterische Weise‘ noch abhängiger macht von jenem oben beschriebenen Phänomen, das in Lacans Diktum ‚Das Begehren ist das Begehren des Anderen‘ zum Ausdruck kommt. Denn: Der Hysteriker ist in einem solchen Maß darauf bedacht, die (neurotische) Kontrolle über die Erwartungen, die an ihn gerichtet werden, aufrecht zu erhalten, dass er sich in der Betonung seiner Rolle als (unerreichbares) Objekt des Anderen bisweilen zu verlieren droht.⁶⁵

2.5 Diskurs des Herrn – Diskurse des Kapitalismus

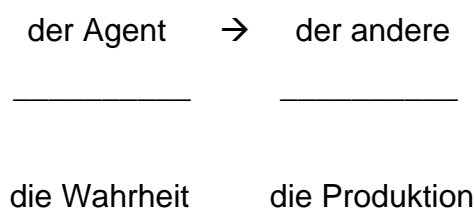
Für das bessere Verständnis der Lacan'schen Theorien im Rahmen einer Kapitalismusanalyse sei an dieser Stelle noch auf Lacans Konzept des

⁶⁴ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.123.

⁶⁵ Daher rührt die bei Neurotikern oft anzutreffende Klage darüber, dass sie nicht wirklich wüssten, wer sie seien bzw. dass sie jeden Standpunkt (zu einem bestimmten Thema) gut nachvollziehen könnten, ohne ihren eigenen dazu zu kennen. Vgl. Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.123-127.

Diskurses eingegangen. Die Art des Diskurses ist Lacan zufolge nämlich von entscheidender Bedeutung für die Etablierung und Stabilisierung der kapitalistischen Ordnung.⁶⁶ Der Diskurs ist dabei jenes (sprachliche) Feld hinter den alltäglichen verbalen Äußerungen bzw. dem *small talk*, welches die Ordnung des Symbolischen innerhalb einer Verständigungsgemeinschaft strukturiert, in den Worten Lacans ein „soziales Band, gegründet auf die Sprache.“⁶⁷ Im Begriff des Diskurses kommt zum Ausdruck, dass das Subjekt stets ein durch die linguistischen Zeichen generiertes ist und es kein Außerhalb der sprachlichen Bedingtheit geben kann: „Jede Realität gründet sich und definiert sich aus einem Diskurs.“⁶⁸ Der Diskurs stellt die Art der Beziehung des (sprechenden) Subjekts zum großen Anderen dar und ‚regelt‘ dabei das Strömen des Begehrens.⁶⁹ Erst im Diskurs, gewissermaßen der tieferen, jeder sprachlichen Äußerung immer schon vorangestellten bzw. vorausgehenden Ebene, wird es der Sprache ermöglicht, ‚Sinn‘ und Ordnung innerhalb eines Referenzrahmens mit Blick auf den großen Anderen zu finden. Da es in sämtlichen sprachlichen Akten aber etwas gibt, das sich den Signifikanten entzieht (vgl. S.14-16), ist jedem Diskurs ein Exzess inhärent, ein Unbewusstes, das über die Sinngebung des Symbolischen hinausgeht. Damit ist der Diskurs auch jener Knotenpunkt, an dem sich das Unbewusste in den sozialen Beziehungen niederschlägt.

Lacan definiert vier verschiedene Diskurse, die sich alle aus dem folgenden Schema ergeben:



Der Platz des Agenten stellt die bestimmende Position dar, von der aus ein Sprechakt getätigt wird, also etwa im Namen der Macht, im Namen des

⁶⁶ Vgl. dazu prinzipiell Jacques Lacan. *The Seminar of Jacques Lacan XVII. The Other Side of Psychoanalysis*. London: Norton, 2007.

⁶⁷ Jacques Lacan. *Seminar XX. Encore*. Berlin: Quadriga, 1986. S.22.

⁶⁸ Lacan. *Seminar XX*. S.37.

⁶⁹ Vgl. Russell Grigg. „Discourse.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.61-70.

Wissens, im Namen der Freiheit etc. Dieses Sprechen wird jedoch (aufgrund seiner ihm inhärenten zeichenhaften Struktur) immer von dem unterlaufen, was sich den Signifikanten entzieht, sprich: dem Unbewussten bzw. (in diesem Modell) der Wahrheit. Die Wahrheit ist also jenes Feld im Hintergrund des Agenten (bzw. analog zu Lacans Schema: *unter* ihm), das sein Sprechen unbewusst einerseits formt und treibt, andererseits aber auch zu unterwandern weiß (etwa in Form der ‚Freud’schen Versprecher‘). Der andere ist jene Position, an die dieses Sprechen des Agenten gerichtet ist, also der Adressat. Die Produktion schließlich bezeichnet das Feld, in dem der Effekt des Sprechens im anderen auftaucht. Dabei ist aber entscheidend, dass es sich bei diesem ‚Produkt‘ nicht um etwas (auf Seiten des Agenten) Geplantes, Intendiertes handelt; was in Lacans Schema im Feld der Produktion ‚abfällt‘, ist vielmehr ein Exzess, der sich dem gesponnenen diskursiven Netzwerk entzieht, also ein Produkt, das unbewusst generiert wird.

Diese vier Stellen innerhalb des Schemas werden laut Lacan durch den Herrensignifikanten S1, das Wissen S2, das (gespaltene) Subjekt $\70 sowie das Mehr-Genießen *a* (*jouissance*) besetzt. Unter Herrensignifikant versteht Lacan jeden sprachlichen (bzw. im größeren Rahmen: symbolischen) Ausdruck, der Orientierung, Identifizierung und Sinngebung für sich reklamiert, im Wesentlichen also das Gesetz, die Norm, die Moral, den Befehl. Der Herrensignifikant ordnet das ‚Meer‘ der frei schwebenden Signifikanten, er gibt ihm Sinn und Struktur. In Lacans Schema ergibt sich folgendes Bild für den sogenannten Diskurs des Herrn: Der Herrensignifikant besetzt die Stelle des Agenten, sein Adressat (der andere) ist das Wissen. Die ‚geheime‘ Wahrheit unter dem Herrensignifikanten ist die des (gespaltenen) Subjekts, während das (geheime, unbewusste) Mehr-Genießen das abfallende Produkt auf Seiten des Wissens darstellt. Der Herrensignifikant an der Stelle des Agenten stellt historisch und linguistisch betrachtet die Ausgangsposition aller Diskursvarianten dar:

Jede Dimension des Seins produziert sich im Kurrenten des Diskurses des Herren, desjenigen, der, den Signifikanten vortragend, davon erwartet, was einer seiner nicht zu vernachlässigenden

⁷⁰ ‚Gespalten‘ im Sinne des Mangels an Ganzheit und des Risses bzw. Spaltes zwischen Signifikant und Signifikat.

Bindungseffekte ist, der an dem hängt, was der Signifikant kommandiert. Der Signifikant ist zuerst Imperativ.⁷¹

In dieser Konstellation manifestiert sich geschichtlich betrachtet vor allem die in vor-aufklärerischen Zeiten dominante Struktur von Macht und Unterordnung, Befehl und Gehorsam. Der Herrensignifikant fordert nicht mehr und nicht weniger als die Befolgung von Befehlen und Anordnungen:

The discourse of the master defines the fundamental structure of language. [...] The master's discourse is a discourse of imperatives, to be obeyed for no other reason than that they *are* the master's imperatives. Do this! Do that! Not because you, or we all, will be better off, not because it is to our advantage that you do so, not for the general well-being, but simply because it is the master's imperative. Obey, because! Just because! [...] It would be wrong to think that we obey the master out of fear for our own safety or well-being. We do not obey the law because it is in our interest to do so, not even when it *is* in our interest to do so. One obeys the law for the sake of obeying the law – and, moreover, one derives a secret satisfaction from doing so.⁷²

Lacan bedient sich der bei Hegel⁷³ zu findenden Herren-und-Sklaven-Dialektik⁷⁴, um zu veranschaulichen, wie der Adressat dieses Imperativs (also der Sklave) zum Träger des Wissens wird: Er erreicht dies, gerade *weil* er dem Herrensignifikanten unterworfen ist. Das Wissen erwächst im Sklaven, denn: „[T]he slave knows the master's desire only too well, since he/she is subject to its every whim.“⁷⁵ Dadurch, dass er gezwungen ist herauszufinden, wie den Imperativen seines Herrn am besten Folge zu leisten ist, gewinnt der Sklave mehr und mehr an Einsicht in die ihn dominierende Ordnung: „The slave [...] was knowledge at the outset.“⁷⁶ Dem Herrn selbst geht es, wie Lacan deutlich macht, nicht um Wissen: „A real master, as in general we used to see until the recent era, and this is seen less and less, doesn't desire anything at all – he

⁷¹ Lacan. *Seminar XX*. S.36.

⁷² Grigg. S.66.

⁷³ Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel. *Die Phänomenologie des Geistes*. [1807]. Hamburg: Meiner, 2006. S.127-136. So schreibt Hegel über die Verortung von Wissen und Autonomie: „Die Wahrheit des selbstständigen Bewußtseins ist [...] das *knechtische Bewußtsein*. Dieses erscheint zwar zunächst außer sich und nicht als die Wahrheit des Selbstbewusstseins [sic]. Aber wie die Herrschaft zeigte, daß ihr Wesen das Verkehrte dessen ist, was sie sein will, so wird auch wohl die Knechtschaft vielmehr in ihrer Vollbringung zum Gegenteile dessen werden, was sie unmittelbar ist; sie wird als in sich *zurückgedrängtes* Bewußtsein in sich gehen, und zur wahren Selbstständigkeit sich umkehren.“ S.134.

⁷⁴ Vgl. Lacan. *Seminar XVII*. S.20-38.

⁷⁵ Grigg. S.67.

⁷⁶ Lacan. *Seminar XVII*. S.148.

desires that things work.”⁷⁷ Was dieser Konstellation von Imperativ und Unterwerfung auf der Position der Produktion entspringt, ist *a*, die *jouissance* – ein dunkles masochistisch anmutendes Mehr-Genießen des Sklaven, das seinem erzwungenem Verzicht auf ‚wahres‘ Genießen (Freiheit, Autonomie, sozialer Status, Luxus etc.) entspringt. Die (hintergründige, unterschwellige) Wahrheit des Herrn ist das (in der Sprache konstituierte, daher mit einem Mangel versehene, kastrierte) Subjekt \$, das darauf verweist, dass jeder noch so dominant auftretenden Machtposition (also jedem Herrenschriftstücken) ein *manque d'être* inhärent, jede Macht also ‚brüchig‘ bzw. in sich gespalten ist.

Im für die Analyse des Kapitalismus besonders relevanten Diskurs des Hysterikers werden die Positionen des Agenten, des anderen, der Wahrheit und der Produktion wie folgt besetzt: Das (gespaltene) Subjekt \$ tritt an die Stelle des Agenten, während der Herr jene des Adressaten einnimmt. Die (verborgene) Wahrheit hinter dem Sprechen des Hysterikers ist *a*, also die *jouissance*. Was innerhalb dieses Diskurses als Exzess abfällt, ist das Wissen. Der Diskurs des Hysterikers ist der Diskurs des Aufbegehrens, der Rebellion, des Infragestellens. Das (gespaltene) Subjekt \$ appelliert an den Herrenschriftstücken, fordert (an der Oberfläche) Führung und Klarheit ein, doch seine (verborgene) Wahrheit ist *a*, also das Reale, das sich den Schriftstücken entzieht. Was immer der Herrenschriftstück dem suchenden Subjekt als Orientierungspunkt ‚anbietet‘, wird als ungenügend, als nicht-alles angezweifelt und zurückgewiesen. Im Grunde geht es dem Hysteriker (bzw. in der Lacan'schen Variante, der Hysterikerin) darum, dem Herrenschriftstücken das Unzureichende seines Sprechens deutlich zu machen:

What hysterics ultimately want one to know is that language runs off the rails concerning the magnitude of what she as woman is capable of revealing concerning *jouissance*. But this is not what matters to the hysteric. What matters to her is that that other called man know what a precious object she becomes in this context of discourse.⁷⁸

Im Diskurs des Hysterikers dominiert unterschwellig das Reale, das Lacan'sche *a*. Die Antworten, die das (gespaltene) Subjekt \$ von Seiten des Herrenschriftstücken auf seinen Appell nach Führung und Orientierung erhält,

⁷⁷ Lacan. *Seminar XVII*. S.24.

⁷⁸ Lacan. *Seminar XVII*. S.34.

können dieses Reale jedoch nie ‚fassen‘ und werden daher stets zurückgewiesen. Das Subjekt führt dem Herrensignifikanten damit immer wieder dessen Unfähigkeit vor Augen, den *manque d'être* zu beseitigen, das Loch des Realen zu füllen. Das in dieser Konstellation auf Seiten des Herrensignifikanten als Exzess abfallende Wissen ist das Wissen um die Struktur des (gespaltenen) Subjekts \$, das ihn, den Herrensignifikanten, unablässig um eine finale, tragende Sinnstiftung bittet. Auf die Bedeutung des Diskurses des Hysterikers im Kapitalismus werden wir im nächsten Kapitel zurückkommen.

Relevant für die hier noch vorzunehmende Analyse der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung ist zudem der Diskurs der Universität. In ihm besetzt das Wissen die Position des Agenten, *a* jene des anderen. Die geheime, den Agenten formende Wahrheit ist in diesem Diskurs der Herrensignifikant, während das (gespaltene) Subjekt \$ zum unterhalb der *jouissance* abfallenden Produkt wird. Im Diskurs der Universität wird an der Oberfläche ‚objektives‘, neutrales Wissen vermittelt, das das Reale (*a*) diskursiv verorten soll. Dem Versuch der Diskursivierung des Realen entwächst das (gespaltene) Subjekt \$. Die Wahrheit unterhalb des Wissens ist laut Lacan der Herrensignifikant: Dies bedeutet, dass das Wissen beileibe nicht neutral und objektiv auftritt, sondern dass seine vielfältigen Erkenntnisse über das Leben immer auch einen versteckten Imperativ beinhalten, wie zu leben ist. So ist etwa der ‚neutralen‘ wissenschaftlichen Erkenntnis, dass Alkohol die Leber schädigen kann, der Imperativ implizit: „Hör auf zu trinken!“

Der Diskurs des Hysterikers und der Diskurs der Universität stellen (wie im Folgenden zu zeigen sein wird) die bestimmenden Diskurse innerhalb der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung dar.⁷⁹ Während dies beim Diskurs des Hysterikers bereits auf den ersten Blick einleuchtender sein dürfte (das Bild vom ewig unbefriedigten Konsumenten drängt sich hier auf), liegt dies beim

⁷⁹ Der vierte Diskurs ist jener des Analytikers. Er stellt die historisch betrachtet jüngste Form des Diskurses dar und ist für die geplante Analyse des Kapitalismus in diesem Rahmen nicht wirklich weiterführend. Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass im Diskurs des Analytikers das Reale die Position des Agenten besetzt, das gespaltene Subjekt die des Adressaten. Die Wahrheit hinter *a* ist das Wissen, das abfallende Produkt der Herrensignifikant. Dies bedeutet im Wesentlichen, dass im Diskurs des Analytikers eine Durchquerung des Phantasmas (seitens des Analysanden) stattfindet, das Subjekt aus dem ‚Sprechen‘ seines Realen also ein Wissen bezieht, das letztlich den (benötigten) Herrensignifikanten produziert. Für eine kurze Einführung in diesen Diskurs vgl. Fink. *The Lacanian Subject*. S.135f.

Diskurs der Universität wohl nicht so klar auf der Hand. An späterer Stelle wird zu zeigen sein, dass Lacan hier jedoch Michel Foucaults Diskursbegriff relativ nahe steht und der Diskurs der Universität gewissermaßen die ideologische Ergänzung zur (wirtschaftlichen) Hysterie darstellt (auch im Sinne von Marx' Vorstellung von Basis und Überbau). Wenngleich sich einige fundierte Bemerkungen zum Thema Kapitalismus im *Seminar XVII* finden lassen, bleibt insgesamt aber festzuhalten, dass sich Lacan keineswegs ausführlich damit beschäftigt hat, welchen Wert seine Theorien für die Analyse von ökonomischen Strukturen besitzen. Daher sollen im Folgenden die Thesen Slavoj Žižeks herangezogen werden. Žižeks Anliegen ist und war es stets zu zeigen, dass Lacans Konzepte nicht nur innerhalb der klinischen Praxis im Umgang mit betroffenen Patienten von großer Bedeutung sind, sondern dass mit ihrer Hilfe auch soziokulturellen Phänomenen wie dem Kapitalismus näher zu kommen ist.

2.6 *The Metastases of Enjoyment*: Slavoj Žižek und die Anwendung Lacans auf die bourgeois-kapitalistische Ordnung

Wie kein Zweiter hat Žižek die Thesen Lacans auf eine kulturwissenschaftlich-soziologische Ebene übertragen bzw. anders formuliert: Wie kein anderer hat er die Felder des Imaginären, Symbolischen und Realen an die marxistische Analyse gekoppelt.⁸⁰ Žižek wendet Lacans Theorien also vor allem dort an, wohin sich Lacan selbst nur äußerst selten bewegte – er trägt sie auf die Felder des Soziopolitischen. In den Worten Terry Eagletons: „Lacan himself, who advances an essentially tragic philosophy of life, had a lofty contempt for politics, indeed for history as such; whereas Žižek [...] is a post-Marxist who applies his psychoanalytic insights to racism, nationalism, anti-semitism, totalitarianism, the commodity form.”⁸¹ Was etwa an Kapitalismuskritik bei Lacan nur selten und lediglich an vereinzelten Stellen

⁸⁰ Žižek ist (nicht praktizierender) Psychoanalytiker, Philosoph und der Begründer der slowenischen Lacan-Schule und dafür bekannt, den aristokratisch-hermetischen Stil Lacans dadurch verständlich zu machen, dass er dessen Theorien zur ‚praktischen Anwendung‘ bringt. Dabei schreckt Žižek nicht davor zurück, auf wenigen Seiten von Hegel zu Hitchcock, von Marx zu *Matrix* oder von ostdeutschen Witzen zu Whitney Houston zu springen.

⁸¹ Eagleton. *Figures of Dissent*. S.201f.

anklingt, das wird bei Žižek zu einem Mittelpunkt der Arbeit.⁸² Žižeks marxistisch geprägte Analysen zeigen, dass die Lacan'schen Kategorien nicht nur in der klinischen Praxis der Psychoanalyse anwendbar sind, sondern dass das Begehren des Anderen, der *manque d'être*, *jouissance*, ja selbst die Strukturen pathologischer Phänomene wie die des Sadismus (im doppelten Sinn) ‚reale‘ Phänomene und Anteile von Machtstrukturen im Allgemeinen und der kapitalistischen Gesellschaftsordnung im Speziellen sind. Hält man sich etwa vor Augen, welche Bedeutung das *object petit a* als Objekt-Ursache des endlosen Strömens des Begehrens besitzt, so wird deutlich, dass die ‚Attraktivität‘ der hegemonialen bourgeois-kapitalistischen Weltordnung möglicherweise weniger in ihren Diskursen von Freiheit, Vernunft, Liberalität, Leistung und Fortschritt begründet ist, als vielmehr in dem Exzess des ewig unbefriedigten (bzw. nur kurzzeitig befriedigten) Konsumierens, der ihr inhärent ist und der den Exzess des Genießens (bzw. Genießen-Wollens) im Subjekt komplementiert. Die kapitalistische Struktur mit ihrem Mehrwert-Prinzip befindet sich nach Žižek (und natürlich im Sinne Marx') in einem permanenten rastlosen Taumel über dem Loch, das in seiner Mitte klafft:

Der elementare Zug des Kapitalismus ist das ihm inhärente strukturelle Ungleichgewicht, sein antagonistischer Charakter: die beständige Krise, die beständige Revolutionierung seiner Existenzbedingungen. [...] Er produziert, um Bedürfnisse zu befriedigen, mehr als irgendeine andere sozio-ökonomische Formation, aber das Resultat sind noch mehr Bedürfnisse, die befriedigt werden wollen. [...] Daraus sollte klar werden, warum Lacan den Kapitalismus als die Herrschaft des Diskurses des Hysterischen bezeichnet hat: Dieser *circulus vitiosus* eines Begehrens, dessen scheinbare Befriedigung nur den Abgrund

⁸² Diesen Umstand kommentiert Eagleton so: „No acolyte of Lacan from Paris to Pittsburgh would have anything like Žižek's political nous, a faculty you develop spontaneously in a place where the political is the colour of everyday life. [...] It is hardly surprising that a psychoanalytic theorist of such virtuosity should have emerged from the ethnic conflicts of former Yugoslavia [...]. Racism, nationalism, anti-semitism are where the abstruse categories of psychoanalysis are brought home to everyday political life. And Žižek, who was writing at one point with the Bosnian war on his doorstep, has a sense of the Realpolitik of the psyche quite foreign to the gentrified, consumerist, post-ideological Western world [...].“ Eagleton. *Figures of Dissent*. S.201f.

Žižek selbst kommentierte seine ausgesprochen starke Tendenz dazu, Lacan (neben dem Politischen) auch an vermeintlich profanen Phänomenen der Populärkultur zu erklären, so: „I resort to these examples above all in order to avoid pseudo-Lacanian jargon, and to achieve the greatest possible clarity not only for my readers but also for myself – the idiot for whom I endeavour to formulate a theoretical point as clearly as possible is ultimately myself.“ Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.175.

seines Unbefriedigtseins vertieft, ist genau das, was die Hysterie definiert.⁸³

Je mehr der Kapitalismus das Konsumbedürfnis (vermeintlich) zu befriedigen sucht, desto größer wird gleichzeitig der Mangel, den er vorgibt, aufheben zu wollen. Das hysterische Element am Kapitalismus ist also gerade die neurotische Weigerung, dem menschlichen Subjekt ein echtes Genießen zu verschaffen, sich als Anderer selbst zum Objekt wahrer Befriedigung zu machen. Sämtliche Antworten, die der Herrensignifikant aus der Position des Adressaten zu geben hat, werden durch das gespaltene Subjekt als letztlich ungenügend zurückgewiesen. Diese Herrschaft des Zweifels auf Seiten des Agenten \$ stellt die Basis dar, auf der die radikale, perfide Instrumentalisierung der Jagd des menschlichen Subjekts nach Erfüllung seiner tief verordneten Leere gründet.⁸⁴ „Der Exzeß der kapitalistischen Konsumtion fungiert immer als Reaktion auf einen fundamentalen Mangel [an Sein]“⁸⁵ so Žižek, und auch Terry Eagleton macht deutlich, dass es weniger die (viel beschworenen) rational-utilitaristischen Diskurse, die bedachten Urteile aufgrund vermeintlicher ‚Fakten‘ sind, die der bourgeois-kapitalistischen Ordnung wesentlich inhärent sind, als vielmehr das Maßlose, das durch die Ideologie maskiert wird: „Capitalism [...], for all its crass materialism, is secretly allergic to matter. No individual object can fulfil its voracious appetite, as it hunts its way restlessly from one to the other, dissolving each of them to nothing in doomed pursuit of its ultimate desire.“⁸⁶

Der Kapitalismus besitzt somit eine komplexe Struktur: Einerseits wird er gewissermaßen zur Verkörperung dessen, was das Begehren des menschlichen Subjekts *ad infinitum* treibt bzw. zu treiben scheint. Das Konsumieren wird in der Ideologie der kapitalistischen Ordnung zu etwas vermeintlich ‚Natürlichem‘, zum Kern des Daseins stilisiert: Keine ‚Sinnggebung‘ bzw. Führung durch den Herrensignifikanten wird je als die wahre, die

⁸³ Žižek. *Mehr-Genießen*. S103.

⁸⁴ Dass der Kapitalismus die Leere im Menschen (und mit ihr Phänomene wie das der Aggression) nicht erst ‚schuf‘, sondern sie vorfand und hysterisierte, ist übrigens auch die Ansicht Freuds. Freud hielt die kommunistische Utopie vom erlösten Menschen in einer egalitären Gesellschaft deswegen auch für überzogen. Sie könne lediglich Linderung schaffen, nicht aber das grundsätzliche Problem von Leere und Aggression lösen. Vgl. Sigmund Freud. *Das Unbehagen in der Kultur*. [1930]. Frankfurt: Fischer, 2007. S.77ff.

⁸⁵ Slavoj Žižek. *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S.71.

⁸⁶ Terry Eagleton. *After Theory*. London: Penguin, 2003. S.165.

ultimative wahrgenommen. Stets wird seitens des Subjekts nach einer neuen, besseren Antwort verlangt. Zu wollen, zu begehren, nie genug haben zu können, sein Ziel nie erreicht zu haben – all das prägt die kapitalistischen Mechanismen. Die ‚geheime‘ Wahrheit im Diskurs des Hysterikers ist *a*, also das Reale, das in einer kapitalistischen Struktur zur eigentlich treibenden ‚Kraft‘ bzw. zur Wahrheit im Sprechen des Subjekts *\$* wird. Die Antworten des Herrensignifikanten (z.B. ‚Konsumiere!, begehre!, genieße!’) stehen damit im Zusammenhang mit dem ‚geheimen‘ Genießen, das die *jouissance* darstellt: Je mehr das Subjekt vergeblich seine Erfüllung im Genießen des Konsums sucht, desto bedrückender wird die Wahrnehmung des Mangels an Sein, desto unbefriedigter wird das Subjekt, desto stärker drängt die *jouissance*. Der Kapitalismus wird damit gewissermaßen selbst zu einem *object petit a*, zu jenem treibenden Element, das die Suche des Subjekts nach etwas vermeintlich Verlorenem darstellt: Ähnlich, wie das *object petit a* die Illusion ‚verkörpert‘, es hätte einmal etwas gegeben, das die Leere im Sein füllen konnte, so repräsentiert die kapitalistische Struktur die Illusion, es wäre möglich, dieses Loch durch Konsum zu füllen und den ‚heilen‘ Ausgangszustand wiederherzustellen – jedenfalls solange, bis etwas Wünschenswerteres eine neue Lücke aufreißt und das Begehren erneut in Gang setzt.

Eagletons Urteil (siehe oben S.39) verweist zudem darauf, dass die Struktur des Kapitalismus nicht nur analog zur Position des ewig unbefriedigten Hysterikers ist, sondern durchaus auch Züge des Sadisten trägt: Sein ultimatives Ziel ist die Steigerung des Mehrwerts, die Gewinnmaximierung, der Exzess der Wertschöpfung. Dies wird im Prinzip triebhaft (und damit im Sinne Lacans ‚idiotisch‘, d.h. stumpfsinnig-irreflexiv) verfolgt. Sämtliche Versuche, den Kapitalismus in einem Netz utilitaristischer Diskurse quasi zu ‚domestizieren‘, scheitern letztlich, da der bedrohliche Exzess der Grundstruktur des Kapitalismus inhärent ist und nicht ausgelagert werden kann.⁸⁷ Die sadistischen Züge des Kapitalismus zeigen sich dort, wo er sich derer, deren Glück er zu bringen vorgibt, bedient und Menschen zu Objekten

⁸⁷ Einen Versuch, den Exzess auszulagern, stellt nach Žižek etwa der Antisemitismus im Dritten Reich dar: Hitler auf der einen Seite fungierte als der Herr (im Sinne Lacans), der dem Exzess Einhalt gebieten sollte, die Juden auf der anderen Seite galten als der in die Volksgemeinschaft eindringende Feind, der den Exzess gewissermaßen als Waffe (in Form ‚exzessiver‘ Mehrwertanhäufung) mitbrachte. Vgl. Žižek. *Mehr-Genießen*. S.104-5.

degradiert, die benutzt werden, um eigene ‚Befriedigung‘ zu erreichen, sprich: den Namen-des-Vaters, das Gesetz zu evozieren. Als sadistisch können dabei zwei Momente eingestuft werden: zum einen das perfide ‚Versprechen‘, den Menschen eine Erfüllung ihres *manque d'être* in der Form des Konsums zu geben – ein Versprechen, das permanent gebrochen bzw. *ad infinitum* aufgeschoben wird mit dem Hinweis, es ‚beim nächsten Mal‘ mit einem noch begehrenswerteren Objekt tatsächlich einzulösen. Zum anderen die angsteinflößende ‚Entsorgung‘ jener Menschen, die dem ultimativen Ziel nicht mehr dienlich genug sind, in die Arbeitslosigkeit und Armut und damit in das entwürdigende gesellschaftliche Abseits.

Angst (vor dem sozialen Abstieg oder gar ‚Absturz‘) zu erzeugen, spielt in diesem kapitalistischen Prozess aus psychoanalytischer Sicht eine entscheidende Rolle: Die Angst ist es nämlich, die dem Sadisten die Anwesenheit des Gesetzes signalisiert und zwar insofern, als Angst stets die Angst vor dem Verlust des *object petit a* darstellt (welches wiederum nur ‚existieren‘ kann, wenn die primäre Verdrängung erfolgt ist und der Name-des-Vaters evoziert wurde). Angst in anderen zu erzeugen, bedeutet also in invertierter Form, sich der Anwesenheit des Namens-des-Vaters zu vergewissern, seine (im Sinne Lacans perverse) Verleugnung dadurch quasi zu kompensieren, dass man *Indizien* für seine Anwesenheit findet (sprich: das durch Angst sichtbar werdende Vorhandensein von *object petit a* in den Opfern der Gewalt). Der Name-des-Vaters fällt in diesem Schritt, wie Fink schreibt, mit dem (Namen-des-)Sadisten zusammen:

In a sense, the sadist plays both parts: legislator and subject of the law, lawgiver and the one on whom the exaction or limit is imposed. To the sadist, the victim's anxiety over the isolation or designation about the object about to be lost is proof of the enunciation of the law [...]. It seems to be a moot point whether the law thus enunciated applies to the other or to himself, since at a certain level he identifies with his victim.⁸⁸

Woher aber kommt das sowohl hysterische wie sadistische Potential des Kapitalismus? Žižek verweist darauf, dass innerhalb der kapitalistischen Grundstruktur der Lacan'sche Diskurs des Herrn entscheidend geschwächt ist.

⁸⁸ Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. S.191f.

Dieser wird nach Žižek am deutlichsten in der historischen Figur des 'Sonnenkönigs' Ludwigs XIV. und seiner absoluten Monarchie (*,l'état, c'est moi'*) widergespiegelt.⁸⁹ Mit dem Beginn der bürgerlich-kapitalistischen Epoche ging eine deutliche Schwächung der Macht dieses Diskurses einher, denn es galt, den Weg freizumachen für die ideologische, demokratische und wirtschaftliche ‚Befreiung‘ des Individuums. Žižek benutzt den Begriff des Über-Ich im Sinne Lacans (sprich: nicht als vermeintlich ethische Kategorie in Form des Gewissens etc., sondern als bedrohlich wirkende Aufforderung an das Subjekt, zu genießen), um die mit dem Niedergang des Diskurses des Herrn einhergehende Hysterisierung des Einzelnen zu markieren:

Die vorkapitalistischen Gesellschaften waren noch fähig, das dem Über-Ich eigene strukturelle Ungleichgewicht zu beherrschen, insofern ihr bestimmender Diskurs der des Herrn war. [...] Die gesamte vorkapitalistische Ethik zielte darauf ab zu verhindern, dass der menschlichen Libidinalökonomie eigene Exzeß explodiert. Mit dem Kapitalismus hingegen ist die Funktion des Herrn suspendiert, und der *circulus vitiosus* des Über-Ich kann frei explodieren.⁹⁰

Wie ist dieser Teufelskreis aber zu erklären, wenn mit der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft doch ganze Netzwerke demokratisch-moralisch ausgerichteter Regularien, Gesetze und Richtlinien erstellt wurden – kurz gesagt: Der Name-des-Vaters, „this ideal agency that regulates legal, symbolic exchange“?⁹¹ Darauf gibt es im Wesentlichen zwei Antworten. Die eine betrifft die prinzipielle Struktur des Über-Ich, die andere hängt erneut mit der Abschwächung des Diskurses des Herrn (und dem Aufkommen des Diskurses der Universität) zusammen.

Žižek folgend lässt sich feststellen, dass weder das Gesetz noch utilitaristische Konzepte, Diskurse vom Allgemeinwohl, moralische Begrenzungen etc. zu einer ‚Domestizierung‘ der kapitalistischen Struktur führen, da jedem Gesetz (Verfassungen, Paragraphen oder auch abstrakteren, ungeschriebenen Gesetzen wie der Moral oder dem ‚Gesetz des Marktes‘) stets eine dunkle, obszöne Kehrseite inhärent ist, die dort zum Tragen kommt, wo das (schriftlich fixierte) öffentliche Gesetz zu kurz greift bzw. schlichtweg

⁸⁹ Vgl. Žižek. *The Parallax View*. S.298.

⁹⁰ Žižek. *Mehr-Genießen*. S.104.

⁹¹ Slavoj Žižek. *For they know not what they do*. S.134.

versagt.⁹² Dieses Versagen liegt darin, dass in jenem Freiraum, den das Gesetz ‚offiziell‘ bietet, Nicht-Angepasstheiten an die herrschenden Matrix offiziell ‚erlaubt‘ sind, dass also der Geist der im Gesetz verankerten Gemeinschaft in diesen Zwischenbereichen unterlaufen werden kann, ohne dass das Gesetz ‚offiziell‘ Grund hätte, dagegen einzuschreiten. Konkreter: Das Gesetz erwartet nach außen hin keine totale Anpassung, fordert nach Žižek eben diese aber insgeheim doch ein. Die ‚inoffizielle‘, im Prinzip das Gesetz selbst unterminierende Handhabung gegen unerwünschte Non-Konformität liegt nach Žižek im Bereich des Über-Ich: Hier wird (unter dem Mantel der Verschwiegenheit) jene Distanz zwischen non-konformen Subjekt und dem (Gesetz des) Anderen eliminiert, die im offiziellen Diskurs ausdrücklich zugelassen ist.⁹³ Jedem Gesetz wohnt somit eine geheime, im Dunklen schimmernde Schicht von *jouissance* inne, ein (verstecktes, geleugnetes) Genießen der Überschreitung der eigenen Richtlinien: „A Law that Enjoys Itself.“⁹⁴ Durch das Ausagieren des Über-Ich werden Non-Konformitäten gezügelt bzw. eliminiert und zugleich jene, die an der verborgenen Überschreitung des Gesetzes beteiligt waren, unter dem Druck der gemeinsamen und geteilten Schuld enger aneinander geschweißt:

What ‚holds together‘ a community most deeply is not so much identification with the Law that regulates the community’s ‚normal‘ everyday circuit, but rather *identification with a specific form of transgression of the Law, of the Law’s suspension* (in psychoanalytic terms, with a specific form of *enjoyment*).⁹⁵

Im Sinne Žižeks ist die obszöne Über-Ich-Instanz dem Gesetz inhärent, denn jede (moralische, juristische etc.) Grenzziehung generiert im Begrenzen das

⁹² Vgl. Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.54-85.

⁹³ Žižek verweist auf den Film *A Few Good Men* (mit Jack Nicholson und Tom Cruise in den Hauptrollen), in dem zwei Soldaten aus einem Marine-Korps des Mordes an einem anderen Soldaten angeklagt werden. Der entscheidende Punkt ist, dass die Angeklagten ‚lediglich‘ einen sogenannten *code red* (also eine interne, *illegale* Abstrafungsmaßnahme) seitens ihres Vorgesetzten ausgeführt haben, bei dem der betreffende Soldat unglücklicherweise und unbeabsichtigterweise ums Leben kam. Der Film spitzt sich zu, als der Anwalt der beiden Angeklagten zu beweisen versucht, dass seine Mandanten dem Druck des Über-Ich ausgesetzt waren und einen Befehl befolgten, der im offiziellen Militärgesetz nicht existiert und vom dem offiziell auch niemand etwas wissen will. Vgl. Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.54f. Erwähnt seien an dieser Stelle auch die illegalen Foltermethoden von Geheimdiensten, die im Exzess der Gewalt gegen eben jenes Gesetz verstoßen, das zu verteidigen sie nach außen hin vorgeben.

⁹⁴ Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.54.

⁹⁵ Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.55.

Begehren, diese Grenze zu überschreiten. Die Teilung des (symbolischen) Gesetzes in einen offiziellen Teil, auf den das Subjekt sich öffentlich berufen kann bzw. den es einfordern kann, und eine offiziell negierte, ‚reale‘ (im Lacan’schen Sinne von außerhalb des Symbolischen stehenden) Unterseite erzeugt einen Raum, in dem gewissermaßen ‚Vogelfreiheit‘ herrscht: Das Gesetz bewegt sich über seine ordnende Funktion hinweg in einen Bereich des Exzesses (an Machtmissbrauch, an Gewalt, an Obszönität) und führt sich selbst lustvoll *ad absurdum*. In der Folge wird die für das Individuum unbeantwortete Frage ‚Was will der Andere von mir?‘ weiter gewissermaßen hysterisiert. Wenn die dunkle Seite des Gesetzes in *jouissance* die offizielle Seite des Gesetzes unterwandert und lächerlich macht, wonach gilt es sich dann zu richten? Im Über-Ich erwächst der geleugnete Sadismus des Gesetzes, die Lust an der Transgression, die Jagd nach einem dunklen Genießen, das sich mit dem innerhalb des Gesetzes ‚genormten‘ Genießen nicht zufrieden gibt, oder: die obszöne Unterwanderung des Gesetzes durch sich selbst, ein Mehr-Genießen:

[Dieses] Mehr-Genießen – ein Schlüsselbegriff der Lacan’schen Psychoanalyse, konstruiert nach dem Modell des Marx’schen Mehrwerts – : ein Genießen, das in unserem ständigen Verfehlen voller Befriedigung, sogar in unserem Verzicht auf Genießen auftaucht, und das als solches unser ‚normales‘ Streben nach Befriedigung aus der Bahn wirft.⁹⁶

Das Mehr-Genießen ist (analog zum Stellenwert des ‚exzessiven‘ Mehrwerts in der kapitalistischen Wirtschaftsordnung) jener Anteil am Genießen, der über die gesellschaftlich regulierten, offensichtlichen und akzeptablen Modi der Befriedigung von Bedürfnissen hinausgeht – und damit die ‚Verkörperung‘ von *object petit a* ist und zwar insofern, als im Mehr-Genießen die Beschränkung auf moralisch akzeptables Genießen abgelehnt wird (ähnlich dazu, wie das *object petit a* die ‚Manifestation‘ des Drängens des Subjekts hin zu nicht-fragmentierter Ganzheit jenseits der ‚Angebote‘ des Symbolischen darstellt). Konkreter gesagt: Im Mehr-Genießen manifestiert sich die Jagd nach dem Nicht-zu-Benennenden hinter bzw. in den Ordnungssystemen des großen Anderen. Diese Suche ist nichts allein dem Kapitalismus Inhärentes, doch sie

⁹⁶ Žižek. *Mehr-Genießen*. S.13.

wird in ihm nach der Degradierung des Diskurses des Herrn hysterisiert und auf mitunter sadistische Weise instrumentalisiert.

Was der Kapitalismus im Prinzip sowohl auf seiner hysterischen Seite wie auch auf seiner sadistischen zu evozieren sucht, ist ein neuer Herr, das deutliche Bild eines Meisters. Dieser Meister ist (anders als im abgestreiften Feudalismus) in einer sich als freiheitlich, pluralistisch, progressiv und aufgeklärt gerierenden Gesellschaft nicht mehr in der ersehnten Klarheit zu finden. Stattdessen dominiert innerhalb der bürgerlichen Kultur neben dem Diskurs des Hysterikers der Diskurs der Universität, also ein Diskurs, der vorgibt, wissenschaftliche ‚Fakten‘ objektiv und wertfrei zu präsentieren, reines Wissen zu vermitteln. Lacans Schema macht, wie gezeigt, deutlich, dass die versteckte Wahrheit unter diesem Diskurs jedoch die des Herrensignifikanten ist, dass jedem ‚objektiven‘ Wissen ein unterschwelliger Imperativ inhärent ist. An der Oberfläche kann das ‚befreite‘ Subjekt der bourgeois-kapitalistischen Ordnung selbst darüber entscheiden, wie es sein Leben gestalten will, doch im Untergrund drängt die kaum wahrnehmbare Stimme des Imperativs in eine bestimmte Richtung. Lacans Diskurs der Universität steht damit den Foucault’schen Thesen zur Ordnung des Diskurses, auf die wir in Kapitel 4.1 zurückkommen werden, nahe.

Vor dem Hintergrund dieser Analysen zum pathologischen ‚Charakter‘ des Kapitalismus mag es wie ein poetischer Bruch erscheinen, in den soziokulturellen Feldern des 19. Jahrhunderts in England nach Spuren der Verführung zu suchen – erscheint uns diese in der Regel doch als etwas Erotisch-Bereicherndes und Faszinierendes und damit im Wesentlichen schwerlich vereinbar mit Phänomenen wie der Hysterie oder dem Sadismus. Dazu kommt im Übrigen, dass das Konzept der ‚Verführung‘ bei Lacan selbst keine größere Rolle zu spielen scheint bzw. unter andere Termini subsumiert ist. Nichtsdestotrotz soll im Folgenden versucht werden, sich der Verführung auch vor dem Hintergrund der Lacan’schen Thesen anzunähern und zu zeigen, inwiefern sie sich in die großen Kategorien des Symbolischen, Imaginären und Realen einordnen lässt. Auf eine ausführliche Diskussion diverser alternativer (pädagogischer, soziologischer, religiöser etc.) Definitionen von Verführung, die lediglich kurz angerissen werden sollen, wird dabei im Sinne der Prägnanz verzichtet. Die Aufmerksamkeit gilt im Wesentlichen den philosophisch

komplexen Arbeiten Jean Baudrillards und der Frage, wie gewinnbringend sie sich mit den Theorien Lacans verbinden lassen.

3. Jean Baudrillards Begriff der Verführung

Die Verführung hat es im wissenschaftlichen Diskurs nicht leicht. Mag sie im nicht-wissenschaftlichen Sinne überwiegend erotisch konnotiert sein, so erscheint sie in sozial-, kultur- oder religionswissenschaftlichen Arbeiten oft als bedrohliche Kraft, denn sie impliziert in der Regel die ebenso faszinierende, geschickte wie mutwillige bzw. von unlauteren oder bösen Absichten begleitete Manipulation anderer gegen zu erwartende Widerstände. Als stellvertretendes Beispiel für diese Bewertung von Verführung mag die grundlegende Definition dienen, mit der Jane Miller in ihrer Studie *Seductions. Studies in Reading and Culture* arbeitet:

Seducers are possessed of powers: sexual, magical, verbal, musical, political or intellectual powers; and those who are seduced consent to the exercise of such powers – if only temporarily – even when they know they may be harmed by them. Those who let themselves be led astray, into wrongdoing or wrong thinking, have only themselves to blame. They have been beguiled, enticed, lured, won over. The language of seduction spells out the ambiguities within an apparently shared responsibility. The seducer tempts. The one who is seduced yields to temptation.⁹⁷

Die Bedeutung der hier beschriebenen (recht konventionellen) Vorstellung von Verführung lässt sich auf den ersten Blick problemlos in diversen Feldern des menschlichen Daseins nachvollziehen: Die Weltliteratur ist voll von ebenso charismatischen wie Verderbnis bringenden *femmes fatales*, Don Juans und Mephistos. Die Zeitungen und Straßen sind voll von kommerziellen Anzeigen für immer neuere und bessere Produkte, die das Begehren entfachen sollen und deren alleiniges Ziel es ist, den Geldfluss im Konsum zu stärken und zu lenken. Und der häufig anzutreffende Versuch der Politik, die Massen zur Annahmen der eigenen weltanschaulichen Position zu (ver)führen, geht oft Hand in Hand mit der Diffamierung ideologischer Gegner als Verführer. Vor dem Hintergrund der Thesen Lacans bieten Definitionen wie jene Millers allerdings relativ wenig, da ihnen die Vorstellung zugrunde liegt, es gäbe ein im Wesentlichen selbstbestimmtes Individuum, das den rechten Weg zwar kenne, im Ganzen aber dennoch anfällig dafür sei, von diesem weg-verführt zu

⁹⁷ Jane Miller. *Seductions. Studies in Reading and Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991. S.21.

werden. Erkennt man die (böse) Verführung rechtzeitig – so die implizite Botschaft – so steht einem selbstbestimmten, freien Leben im Prinzip nichts mehr im Weg, sei dieser beispielsweise religiös, politisch oder feministisch geprägt.⁹⁸ Deutlich komplexer sind in diesem Kontext die Thesen Jean Baudrillards – und dabei auch wesentlich kompatibler mit denen Lacans,

⁹⁸ Jane Millers (feministische) Studie ist dabei gewiss nicht die einzige, in der der Begriff der Verführung auf die oben angeführte Weise definiert wird. Für den Religionsforscher Harvey Cox etwa ist Verführung ein böswilliges Ab-Bringen von einem *per se* existierenden ‚richtigen‘ (religiösen) Leben. Verführung wird dabei zu etwas beinahe diabolisch Anmutendem, zum Ausdruck eines vermeintlichen (dem Pluralismus inhärenten) Nihilismus einer hoch technologisierten, hedonistischen und rationalisierten Welt. Vgl. Harvey Cox. *The Seduction of the Spirit. The Use and Misuse of People's Religion*. New York: Simon and Schuster, 1973.

Aus sozialpädagogischer Sicht wird Verführung ebenfalls gleichgesetzt mit Begriffen wie Manipulation und *brain wash*: „Beeinflussung‘ dient mir als weitgefasster Oberbegriff, der eine ganze Reihe verwandter psychologischer Begriffe umspannt: grundsätzliche Prozesse wie Überredung, Verführung, Kontrolle, Einstellungsänderung und Willfähigkeit ebenso wie bedrohlichere Formen wie Bewusstseinskontrolle (*mind control*) und Gehirnwäsche.“ Robert Levine. *Die große Verführung*. München: Piper, 2003. S.14.

In der Arbeit Friedrich Krupps ergibt sich in etwa dasselbe Bild, wobei Krupps Augenmerk auf der Macht der Worte im Bereich der politischen Verführung (für ihn im Wesentlichen gleichbedeutend mit sozialistischer Propaganda) liegt: „Manipulierte Worte können wie Arsendosen in unser Denken eindringen und uns in die Irre führen. Der Böswillige kann Worte ‚verdrehen‘, kann einem ‚das Wort im Munde umdrehen‘, kann in einem Satz ein entscheidendes Wort auslassen oder hinzufügen und damit den Sinn des Satzes verfälschen. Es gibt viele Wege, das Wort als Mittel der Irreführung, der Verführung einzusetzen.“ Friedrich Krupp. *Führung und Verführung durch Sprache. Kritische Reflexionen zur Magie der Wörter*. Köln: Wissenschaft und Politik, 1992. S.9.

Ein differenzierteres Bild der Verführung bietet hingegen Susanne Illmers Arbeit *Die Macht der Verführer*. Illmers Konzentration gilt den gesellschaftlichen Machtstrukturen des europäischen 18. und 19. Jahrhunderts – jener Zeit also, in der sich die Koordinaten des gesellschaftlichen Lebens auf dem Weg von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft dramatisch verschieben. Für Illmer wird die Verführung innerhalb der zunehmend pluralistischen Gesellschaft zum Test der Stabilität eines neuen Systems, das die alte Standesordnung mit ihren fest verorteten Autoritäten und Machtstrukturen Schritt für Schritt abschüttelt und in der die Machtverhältnisse zusehends vor allem diskursiv ausgefochten werden müssen. Die Verführung (und innerhalb der Literatur die Verführerfigur) wird zu einem quasi reflektierenden Feld, das zeigt, „wie Machtverhältnisse herausgefordert und dabei die Möglichkeiten und Grenzen der Konvertierbarkeit von Macht und Liebe, Geld, Kunst, Wahrheit ausgetestet werden“ (S.11). Verführung wird zur „Anregung zum Tabubruch, zur Grenzüberschreitung“ (S.29) und zeigt damit die ‚wunden Punkte‘ innerhalb einer bourgeoisen Welt, welche die moralischen und gesellschaftlichen Grenzen nicht nur vollständig neu definiert, sondern sie dabei auch durchlässiger, vielschichtiger, also störungsanfälliger macht. In den Verführerfiguren wie etwa Lovelace wird für Illmer deutlich, dass die bis zum Untergang der Feudalzeit unfehlbaren verführerischen Insignien der Macht (Adelstitel, Geld, Einfluss am Hof) nicht mehr ohne Weiteres wirken, da sich die Machtstrukturen in einer zunehmend differenzierten Gesellschaftsstruktur deutlich verfeinert, verästelt und verschoben haben. Da die alten Zeichen der Macht nicht mehr wirken, wird in der Verführung gewissermaßen ausgetestet, welche der immer zahlreicheren künstlerischen, wissenschaftlichen, weltanschaulichen oder politischen Diskurse verführerisch wirken. Im Mittelpunkt von Illmers Untersuchung steht also die Frage, „wie sich Handeln gegen zu erwartende Widerstände dadurch lenken lässt, dass der Wille eines Verführers nicht durch Macht, sondern durch das Ausweichen auf andere symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien durchgesetzt wird. Das gelingt – oder misslingt – durch Liebeswerben, das Anschneiden religiöser Themen, durch Wahrheitsversprechen oder Poesie“ (S.27). Vgl. Susanne Illmer. *Die Macht der Verführer. Liebe, Geld, Wissen, Kunst und Religion in Verführungsszenen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Dresden: Richter, 2007.

selbst, wenn dies auf den ersten Blick aufgrund unterschiedlicher Terminologie nicht ohne Weiteres zu erkennen ist. Baudrillards Abhandlungen zum Thema der Verführung stellen im Ganzen den philosophisch wohl komplexesten Versuch dar, Definitionen wie jene von Jane Miller auf eine höhere Reflexionsebene zu stellen.

Die in der Regel anzutreffende negative Konnotation des Begriffs der Verführung (zur Annahme einer Ideologie, zur Hingabe an die *femme fatale* bzw. den *homme fatale*) wird bei Jean Baudrillard nicht verworfen, aber durch eine positive Bewertung ergänzt, wobei Baudrillards Analyse die Verführung danach beurteilt, ob sie durch Diskurse (welcher Art auch immer) instrumentalisiert ist oder gerade jenseits des Diskurses, zwischen den (sprachlichen, aber auch nicht-sprachlichen) Zeichensystemen läuft und diese gewissermaßen unterwandert. Für Baudrillard ist die Verführung gerade jene ‚Kraft‘, die es versteht, sich dem im 19. Jahrhundert einsetzenden Drang, das gesamte gesellschaftliche Leben diskursiv ‚einzuschnüren‘, zu widersetzen bzw. die Leerstellen hinter der (vermeintlichen) Allmacht des Diskurses spürbar zu machen. Die Verführung entzieht sich der angestrebten, Sicherheit stiftenden Zuordnung von Signifikant und Signifikat, sie ist nicht zu fassen – und dies, obwohl sie Teil des Zeichensystems ist: „Nun gehört die Verführung [...] niemals zur Ordnung der Natur, sondern zur Ordnung des Kunstgriffs – niemals zur Ordnung der Energie, sondern der des Zeichens und Rituals.“⁹⁹ Die Verführung besitzt im Sinne Baudrillards keinerlei essentialistischen Charakter. Vielmehr stellt sie die „*Beherrschung des symbolischen Universums*“¹⁰⁰ dar und zwar insofern, als sie ‚weiß‘, dass sich sämtliche (ideologischen) Sinn- und Machtsysteme auf Zeichensysteme (Diskurse vom Recht, von der Moral etc.) stützen müssen, die letztlich aber nichts Anderes darstellen als künstlich generierte Identifikationsmittel, denen jegliche ‚real‘ vorhandene ‚Wahrheit‘ fehlt:

Die Verführung [...] ist unmittelbar da, in der Umkehrung jeder vorgeblichen Tiefe des Realen, jeder Psychologie, jeder Anatomie, jeder Wahrheit, jeder Macht. Sie weiß – und das ist ihr Geheimnis –

⁹⁹ Baudrillard. *Von der Verführung*. München: Matthes&Seitz, 1992. S.8.

¹⁰⁰ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.17.

*dass es keine Anatomie gibt, daß es keine Psychologie gibt, daß alle Zeichen reversibel sind.*¹⁰¹

Die Verführung, wie Baudrillard sie versteht, agiert im Spiel des Scheins, in dem der Sinn aller vermeintlichen Wahrheiten und Sicherheiten geraubt und an anderer Stelle wieder ins Spiel gebracht wird. Sie repräsentiert nicht die Subversion bzw. die Inversion von Machtsystemen, denn darin wäre sie letztlich wieder nicht mehr als eine ihrer Affirmationen (und zwar insofern, als sie diese Machtsysteme anerkennen müsste, bevor sie sich als Gegenpol zu ihnen aufstellen könnte) – sie repräsentiert die *Reversion*, die für alle Systeme bedrohliche Entleerung des Sinns (im Spiel, im Schein). Damit verliert die ‚wahre‘ Verführung bei Baudrillard gerade die oben beschriebene Konnotation als manipulierende Macht und wird vielmehr zu etwas, das gerade die tatsächliche Macht der möglichen Manipulation durch den Diskurs und anderer nicht-sprachlicher Zeichensysteme wie (Leit-)Bilder zu unterwandern weiß.

Baudrillard macht deutlich, dass die Verführung für ihn etwas zutiefst Weibliches darstellt. Sie ist die Bewegung gegen den männlichen ‚Wahn‘, alles unter die Register der Produktionsmacht zu ‚zwängen‘, allem einen Sinn einzuverleiben. Während sich die Verführung in der Leere der Signifikanten bewegt, ist es das ultimative Ziel des männlichen Systems, gerade jene Leere zu eliminieren, gewissermaßen alles ans Tageslicht zu zerren und diskursiv zu verorten. Baudrillard macht keinen Hehl daraus, dass Letzteres in seinen Augen den Irrweg darstellt: „Keine Unsicherheit mehr, kein Geheimnis. Hier beginnt die radikale Obszönität.“¹⁰² Die Kehrseite der ‚wahren‘ Verführung ist die ‚falsche‘ Verführung, also die oben erwähnte instrumentalisierte Form von Verführung, die Verführung im Zeichen des Zwecks, des Ziels. Im Folgenden soll auf die Unterscheidung von wahrer (weiblicher) und falscher, obszöner (männlicher) Verführung im Detail eingegangen werden. Um Letztere bei Baudrillard verstehen und einordnen zu können, soll zunächst geklärt werden, was an der sogenannten wahren Verführung im Sinne Baudrillards wahr(haftig) ist.

¹⁰¹ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.20. Baudrillards Verwendung des Begriffes des Realen stimmt natürlich nicht mit dem jener Lacans überein – vielmehr entspricht das Reale im Sinne Baudrillards im Wesentlichen dem Symbolischen bei Lacan.

¹⁰² Baudrillard. *Von der Verführung*. S.34.

3.1 Die wahre Verführung: Das Ja zum Abgrund hinter dem Phantasma

Wahre Verführung ist im Sinne Baudrillards stets ein Spiel, ein Gleiten durch die Leerstellen der Zeichen, „eine Strategie des Standortwechsels (*se-ducere*: beiseite führen, vom Wege abbringen).“¹⁰³ Sex kann nach Baudrillard am Ende der Verführung stehen, doch ist er niemals das Ziel der wahren Verführung, sondern gewissermaßen eine potenzielle Beigabe. Wahre Verführung unterliegt nicht dem Diktum des Männlichen, sie ist nicht zielgerichtet, folgt keinem Konzept, das von A nach B führt. Vielmehr appelliert sie an das, was sich im Gegenüber hinter den vermeintlichen Sicherheiten seiner Identität an Leere und Abgrund auftut bzw. auftun könnte – „[s]ie ist ein zirkulärer, reversibler Prozess der Herausforderung, des Überbietens und des Todes.“¹⁰⁴ Dieses Sterben ist das ‚Ja‘ zu dem, was sich hinter dem ideologisch konstruierten Raum der Realität verbirgt, das ‚Ja‘ zum Abgrund jenseits der Signifikation. Es ist die Aufhebung allen Sinns und aller Diskurse, das Verwerfen der Zeichen als insignifikant, die Hinwendung an einen ‚reinen‘, irreflexiven Schein. Die wahre Verführung ist laut Baudrillard nicht fassbar, sie herrscht dort, wo die Zeichen in einem gewissermaßen gekrümmten Raum ihre Risse und Brüche haben, die *per se* nicht gekittet werden können. Verführung ist niemals intendiert: Sie ist das „Nichts des Geheimnisses“¹⁰⁵, der „Null-Signifikant“¹⁰⁶, eine duellhafte Aufforderung an das Nichts im Gegenüber, an den Bereich hinter allen Signifikanten der Macht. Die wahre Verführung besitzt eine Struktur, die nach Baudrillard über jene hinausreicht, die Saussures Zeichen besitzen:

Man darf die diskursiven und distinkten Zeichen der Linguistik und der Semiotik nicht mit den Zeichen der Verführung vermischen. [...] Das Zeichen der Verführung ist kein Zeichen, sondern ein Merkmal und damit mehr als ein Zeichen, oder anders formuliert: ein unmittelbar verdoppeltes und reversibles Zeichen – so wie beim Blick, der seine Verführungskraft gerade der Tatsache verdankt, daß er keinen Zeichenaustausch (von Auge zu Auge) darstellt.¹⁰⁷

¹⁰³ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.36.

¹⁰⁴ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.71.

¹⁰⁵ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.111.

¹⁰⁶ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.111.

¹⁰⁷ Jean Baudrillard. *Laßt euch nicht verführen!* Berlin: Merve, 1983. S.39f.

Das Verführerische am rein Scheinhaften, so Baudrillard, liegt gerade darin begründet, dass es nicht deutbar ist, dass es keinem Dechiffrierungscode folgt. Es bleibt ein Geheimnis, und zwar nicht im Sinne von etwas, das enthüllt werden kann (indem man es ans Licht der Zeichen schleppt, in den Diskurs einflicht), sondern als Nicht-zu-Signifizierendes: „[Dieses Geheimnis ist] genau das, was Du nicht wissen willst, das von Dir, was nicht zur Ordnung der Wahrheit gehört. Was sich dem Übermaß des Selbst entzieht: all das wird zum Geheimnis und absorbiert die Umwelt.“¹⁰⁸ Verführung ist das subtile Genießen des Geheimen und gewissermaßen eine Bodenverwerfung im symbolischen Gelände der (vermeintlichen) Gewissheit, mit der das Subjekt die ‚Wahrheit‘ über sich und sein Leben festzurrt. Verführung macht schwach und zieht den anderen „auf das Terrain ihrer [der Verführung] eigenen Ohnmacht, die ebenfalls seine eigene sein wird.“¹⁰⁹ Verführung ist das, was einen auf den Weg zum eigenen (symbolischen) Tod zieht, also dorthin, wo die Macht der (lebendigen) Zeichen nicht hinreicht. Es ist die (kurzfristige, flüchtige, hin und wieder aufblitzende) Bejahung des Abgrundes des eigenen Nichts, ein Blick in die Leere jenseits der diskursiven Einschreibungen, anhand derer sich das Subjekt als Individuum etabliert.

Das Gefühl für diese Ohnmacht bzw. die Stärke, sich dieser Ohnmacht hinzugeben, schreibt Baudrillard konkret dem Weiblichen zu:

Um den anderen zu verführen, darf man nicht existieren. Die starke Position der Verführerin bzw. des Verführers rührt daher, daß sie keine Wahrheit, keinen Ort und keinen Sinn hat. Das Weibliche verführt, weil es nichts ist; das Männliche dagegen ist verwundbar, weil es etwas darstellt, weil es nämlich eine Wahrheit, einen Sinn hat [...].¹¹⁰

Wenn Verführung tatsächlich ein Spiel ist, das dem Weiblichen zuzuschreiben ist, verwundert es nicht, dass das Motiv der *femme fatale* innerhalb der Forschung speziell zur bourgeois-kapitalistischen und damit zutiefst männlichen Kultur des 19. Jahrhunderts eine solch dominante

¹⁰⁸ Baudrillard. *Laßt euch nicht verführen!* S.45.

¹⁰⁹ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.115.

¹¹⁰ Baudrillard. *Laßt euch nicht verführen!* S.130. Baudrillard wehrt sich im selben Zug gegen die feministische Kritik, seine Thesen wären chauvinistisch und attestiert dem Weiblichen, für den ‚männlichen‘ Wahn, alles in den Diskurs zu packen, erfreulich wenig empfänglich zu sein. Das Männliche erscheint bei Baudrillard im Gegenzug dazu schwach im herkömmlichen Sinn des Wortes, da es seine eigene Leere und Ohnmacht nicht ertragen kann und sich hinter (als ‚stark‘ definierten) Zeichen zu verstecken versucht.

Vormachtstellung gegenüber dem des *homme fatal* besitzt bzw. dass die instrumentalisierte Form der Verführung in der (damals aufkommenden) Konsumwerbung überwiegend über das Motiv der sexuell verlockenden Frau läuft. Zudem legt die beschriebene Dichotomie natürlich nahe, dass jene Verführung, die in der durch und durch männlich markierten Welt des Kapitalismus anzutreffen ist, (im Sinne Baudrillards) keineswegs eine wahre Verführung darstellt, sondern dass sie vielmehr eine adaptierte und in der Folge geradezu pervertierte Form der wahren Verführung ist.

3.2 Verführung im Dienst der kapitalistischen Ideologie: Die kalte Verführung

Baudrillard zufolge läuft die wahre Verführung seit dem Aufkommen des Bürgerlichen Gefahr, eliminiert zu werden. Rückblickend auf die vor-bourgeoise Epoche heißt es über die Verführung:

[D]as 18. Jahrhundert sprach noch von ihr. Die Verführung war sogar neben der Herausforderung und der Ehre das Thema, das die aristokratischen Kreise am lebhaftesten beschäftigte. Die bürgerliche Revolution hat dem ein Ende gesetzt [...]. Die bürgerliche Ära ist der Natur und der Produktion geweiht, alles Dinge, die der Verführung recht fremd und sogar entschieden tödlich für sie sind.¹¹¹

Gerade in der vermeintlichen Befreiung des Individuums durch die rasant zunehmenden wissenschaftlichen, sozialen und politischen Diskurse des 19. Jahrhunderts liegt nach Baudrillard die Bedrohung der wahren Verführung. Dort, wo die ‚letzten‘ Geheimnisse des Lebens seziert, interpretiert und nutzbar gemacht werden, wo das Leben als Ganzes in einem Geflecht der (männlichen) Diskurse verstrickt bzw. erstickt wird, geht es auch um eine Abwehr der wahren Verführung und mit ihm des Weiblichen *per se*. Baudrillard bezieht sich dabei nicht nur auf das bürgerliche Zeitalter, sondern erkennt in sämtlichen historischen Bemühungen des Patriarchats, seine Machtposition gegenüber dem Weiblichen zu etablieren und zu behaupten, den (fast verzweifelten) Versuch, die eigentlich herrschende Macht der Verführung zu leugnen bzw. zu bekämpfen:

¹¹¹ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.7.

In diesem Sinne ist das Männliche nie anders als rückständig gewesen, ein sekundäres und zerbrechliches Gefüge, das mit Hilfe von Unterdrückung, Institutionen und Kunstgriffen verteidigt werden musste. [...] Man kann die Hypothese aufstellen, daß das Weibliche das einzige Geschlecht ist und daß das Männliche nur aufgrund einer übermenschlichen Anstrengung existiert, diesem zu entkommen. Ein Moment der Unaufmerksamkeit und man fällt ins Weibliche zurück. Es gäbe somit ein unumstößliches Privileg des Weiblichen, ein unumstößliches Handicap des Männlichen – man sieht die Lächerlichkeit, die darin liegt, das eine ‚befreien‘ zu wollen, um ihm Zugang zur Zerbrechlichkeit der ‚Macht‘ des anderen zu verschaffen, zu diesem alles in allem exzentrischen, paradoxen, paranoiden und ermüdenden Zustand des Männlichen.¹¹²

Je dichter die Netze des Diskursiven, je mehr der Mensch zum Sich-Bekennen (im Sinne Foucaults) gezwungen wird, desto weniger Raum bleibt dem, was hinter den Zeichen liegt. Indem alles gesagt wird bzw. gesagt werden muss, wird die Realität (nach Baudrillard) hyperreal und obszön. Die Leere, die Ohnmacht wird durch eine hysterisch anmutende Produktion von Texten, Normen, Gesetzen, Definitionen und Maßeinheiten zugeschüttet – und weil dies nicht vollständig gelingen kann (da immer ein Rest hinter den Zeichen bleibt), soll dieses Zuschütten den Mangel zumindest soweit auffüllen, dass seine allzu beängstigenden Dimensionen kaschiert werden:

Wir aalen uns in dieser Befreiung [durch den Diskurs], die doch nichts anderes ist als ein voranschreitender Entwicklungsprozess der Obszönität. [...] Das Reale wächst, das Reale dehnt sich aus, eines Tages wird das gesamte Universum real sein, und wenn das Reale universell geworden sein wird, dann wird das der Tod sein.¹¹³

Die wahre Verführung, die im vorindustriellen Zeitalter noch ihren Platz hatte, wird zur „grassierende[n] Anti-Verführung im Zeitalter der politischen, ideologischen und ökonomischen Diskurse über Wahrheit.“¹¹⁴ Mehr noch: Sie verkommt zu einer Form von Verführung, die nicht länger jenseits der Zeichen am Abgrund der Leere und des Mangels fließt und imstande ist, den Menschen

¹¹² Baudrillard. *Von der Verführung*. S.27f. In diesem Sinn ist natürlich auch der Feminismus in den Augen Baudrillards insofern ein Irrweg, als er sich in die Diskurse von Macht und Freiheit einschreibt, und sich damit jener männlichen Matrix unterwirft, gegen die er im Prinzip ja ankämpft.

¹¹³ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.51. Wenn Baudrillard hier vom Realen spricht, so ist dies offensichtlich nicht im Sinne Lacans zu verstehen, sondern ‚real‘ im Sinne von ‚im Diskurs etabliert‘.

¹¹⁴ Baudrillard. *Laßt euch nicht verführen!* S.35.

auf dem Feld der Selbstsicherheit seiner Identität herauszufordern, sondern durch die Zeichen (der Macht, der Stärke) kreiert wird. Dies ist nicht länger die wahre Verführung, sondern die (im Sinne Baudrillards) kalte, obszöne Verführung hin zur Bejahung der Ideologie und der Produktion. Es ist im Kapitalismus auch die Verführung zum Konsum, ein lächelnd gegebenes Versprechen der Befriedigung, dessen Einlösung *ad infinitum* verschoben wird. Die vulgäre Verführung ist instrumentalisiert, sie bedrängt und gibt dabei jedem das Gefühl, er (bzw. sie) sei gemeint, sei aufgerufen, sich (zum Glück, zum Genuss, zur Freiheit und zum Wahren) verführen zu lassen, seine Sehnsüchte anzuerkennen und zu befriedigen: „Diese diffuse, extensive Verführung ist nicht mehr die aristokratische Verführung der Duellbeziehungen: es ist die von der Wunschideologie überprüfte und korrigierte Verführung. Eine psychologisierte Verführung, die aus ihrer Vulgarisierung hervorgegangen ist [...]“. ¹¹⁵

Die perfekte Verkörperung, ja geradezu das Auf-die-Spitze-Treiben dieser Obszönität erkennt Baudrillard in der Pornographie, die für ihn keinen Ausdruck sexuellen Voyeurismus darstellt, sondern einen „Voyeurismus der Repräsentation und deren Verlustes“ ¹¹⁶, ein ultimatives Hereinbrechen des Obszönen, in der die wahre Verführung nicht mehr den geringsten Raum einnimmt. Die Diskussionen, ob man die Pornographie nicht strenger zensieren solle, stellen in den Augen Baudrillards nur vermeintlich moralische Diskurse dar. In Wahrheit gehe es darum, dass der Porno in seiner Symbolkraft auf die prinzipielle Vulgarität der ihn produzierenden Kultur zu verweisen drohe. Die Bedrohung für das System liege darin, dass seine Paradigmata im Porno nicht länger mehr oder weniger ‚pflichtbewusst‘ befolgt werden, sondern dass sie ‚zu schonungslos‘, ‚zu brutal‘ umgesetzt werden und damit an einer Wahrheit rühren, die das System als Ganzes gern maskiert sieht. ¹¹⁷

Insgesamt gilt für Baudrillard: Die wahre Verführung stirbt. Es bleibt: die kalte Verführung, die Verführung dazu, der kapitalistischen Verheißung zu folgen, sein Glück in der kompletten Entäußerung seines Inneren zu sehen, seine Leere im Konsum zu füllen. Für Baudrillard trägt die gesamte kapitalistische Produktionsordnung eine pornographische Struktur: „[E]ine Pornokultur ist diese Ideologie des Konkreten, der Faktizität, des Nutzens, der Vorrangstellung

¹¹⁵ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.243.

¹¹⁶ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.46.

¹¹⁷ Vgl. Baudrillard. *Von der Verführung*. S.45-56.

des Gebrauchswerts, der materiellen Infrastruktur der Dinge, der materiellen Infrastruktur des Wunsches.“¹¹⁸ In ihr verkommt auch die Sexualität zum Sinnbild kalter Mehrwerterhöhung: „[D]ie Kette der Investitionen und Reinvestitionen muß sich unaufhörlich fortspinnen, der Wert ohne Unterlaß anwachsen [...]; und die Sexualität, das *Sexualmodell* ist die Erscheinungsform des Kapitals auf der Ebene der Körper.“¹¹⁹

Bezogen auf Verführerfiguren unterscheidet Baudrillard dementsprechend zwischen ‚echten‘ und ‚unechten‘ Verführern, wobei er Kierkegaards Johannes (aus dem *Tagebuch des Verführers*)¹²⁰ z.B. mit dem Don Juan-Motiv kontrastiert.¹²¹ Johannes’ Verführung von Cordelia stellt sich in den Augen Baudrillards als eine gegenseitige Herausforderung dar, wobei die (wahre, also auch nicht intendierte) Verführung zunächst ganz von der Reinheit und Unschuld Cordelias ausgehe: „[I]hre Partie ist bereits bis zur Gänze gespielt, noch *bevor* das Spiel des Verführers beginnt.“¹²² Johannes’ anschließende kunstvolle Verführung und Vernichtung Cordelias stelle keine zynische Täuschung mit dem Endzweck der Defloration dar, sondern sei eine Opferung Cordelias, genauer gesagt eine Opferung der Macht ihrer Schönheit, ein Hinführen Cordelias in einen Raum jenseits der Macht. Der Sex muss in diesem Feld der Verführung nicht stattfinden, denn er ist nicht das Ziel, sondern bestenfalls ein Beiwerk, „nur ein Saldo oder Diskont eines grundlegenden Prozesses, eines Verbrechens oder Opfers, das die totale Reversibilität nicht erreicht hat.“¹²³ Allein um diesen ‚Rest‘ geht es laut Baudrillard den sogenannten ‚unechten‘ Verführern, wie Don Juan und Casanova, deren Akkumulation sexueller Eroberungen vulgär und kalt bleibt und die – die kapitalistischen Konsumideologie vorwegnehmend – lediglich ganz im Dienste der Maßlosigkeit aufgehen. Dies mag auch der Grund sein, weshalb ‚kalte‘ Verführer innerhalb der bourgeois-kapitalistischen Kultur oft als moralisch verwerflich hingestellt werden: nicht, weil sie ein echtes Problem für die ‚guten Sitten‘ darstellten, sondern weil sie (analog zum Porno) eine gewisse Vulgarität auf die Spitze treiben und offen präsentieren, die das System lieber

¹¹⁸ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.53.

¹¹⁹ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.59.

¹²⁰ Vgl. Søren Kierkegaard. *Das Tagebuch des Verführers*. [1843]. München, dtv, 1974.

¹²¹ Vgl. Baudrillard. *Von der Verführung*. S.136-143.

¹²² Baudrillard. *Von der Verführung*. S.138.

¹²³ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.140.

von utilitaristischen, humanistischen, religiösen etc. Diskursen bedeckt sähe.¹²⁴

3.3 Baudrillard mit Lacan: Verführung aus psychoanalytischer Perspektive

Stellt man Baudrillard neben Lacan, so fällt auf, dass das, was Erstgenanntem so elementar wichtig ist (die Verführung), bei Letzterem im Prinzip überhaupt nicht als Konzept auftaucht (jedenfalls nicht unter dieser Bezeichnung). Bei beiden ergibt sich jedoch das Bild einer hinter den Signifikantenreihen laufenden ‚Kraft‘, die das menschliche Dasein fundamental mitbestimmt und sich allen Versuchen der Diskursivierung, des Ans-Licht-des-Symbolischen-Zerrens widersetzt. Gleichzeitig ist diese ‚Kraft‘ die Bedingung für die Genese des symbolischen Universums sowie die Herrscherin darüber und zwar insofern, als die Zeichen an ihr ‚abprallen‘, keine Macht über sie besitzen. Bei Baudrillard wird dieses Feld Verführung genannt, bei Lacan das Reale. Beide Phänomene werden als Risse im Symbolischen betrachtet, als jene Ebene, auf der es keine zeichenhafte Tiefe gibt, auf der jede Signifikation ins Leere, ins Nichts, in den Mangel läuft. Das, was Lacan als das Begehren beschreibt, ist also keineswegs in unmittelbaren Zusammenhang zu setzen zu dem, was Baudrillard als die ‚wahre‘ Verführung bezeichnet, denn das Begehren fließt durch die Signifikantenreihen, ist also der Symbolischen Ordnung inhärent – und damit gerade nicht im Feld der ‚wahren‘ Verführung, sondern eher in dem der zielgerichteten, ‚ludischen‘¹²⁵ Verführung. Hierbei darf nicht übersehen werden, dass Baudrillards Bestimmung, die ‚wahre‘ Verführung liege im Feld des Zeichens und Rituals¹²⁶, gerade *nicht* bedeutet,

¹²⁴ Ein Beispiel für das ‚vulgäre‘ Verständnis von Verführung stellt Robert Greenes Buch *The Concise Art of Seduction*. London: Profile, 2003 dar. Hier wird im Sinne Casanovas beschrieben, mit welcher Strategie man am sichersten zum vermeintlich alleinigen Ziel der Verführung gelangt: zur sexuellen Eroberung. Das Buch wurde zum Bestseller.

¹²⁵ ‚Ludisch‘ bezeichnet bei Baudrillard prinzipiell die (in seinen Augen) überall in der modernen Kultur anzutreffende Tendenz, den Dingen (etwa dem Spiel oder der zwischenmenschlichen Kommunikation) jegliche Tiefe, jegliches Geheimnis, jegliches rituelle Element zu ‚nehmen‘, alle ‚Unklarheiten‘ auszumerzen, alles auf seine Funktion hin zu degradieren. Vgl. *Von der Verführung*. S.219-249. Das Ludische ist laut Baudrillard auch „[der] Ort einer kalten Verführung.“ *Von der Verführung*. S.226.

¹²⁶ Vgl. Baudrillard: „Nun gehört die Verführung niemals zur Ordnung der Natur, sondern zur Ordnung des Kunstgriffs – niemals zur Ordnung der Energie, sondern der des Zeichens und des Rituals.“ *Von der Verführung*. S.8. Eine an Baudrillard angelehnte Definition der Verführung

dass sie durch die Signifikantenketten gleitet (wie das Lacan'sche Begehren), sondern dass sie vielmehr die sinnentleerte Nullstelle hinter den Zeichen ist, die diesen zwar inhärent ist, nicht aber deren Struktur besitzt.

Die Verführung hat bei Baudrillard den Charakter des Lacan'schen *objet petit a*: Sie ist die nicht zu fassende Triebfeder, weshalb Susanne Illmer zurecht davon spricht, dass die Verführung für Baudrillard „ein ahistorisch wirkendes Prinzip, [...] gleichursprünglich mit der Menschheitsgeschichte“¹²⁷ ist. Die Verführung im Sinne Baudrillards rüttelt an den Stellen, an denen die Signifikation versagt bzw. versagen muss, analog zu Lacans Vorstellung davon, wie das Reale an jenen nicht zu kittenden Bruchstellen und Rissen des Symbolischen seinen ‚Ausdruck‘ findet. Die wahre Verführung müsste demnach jene sein, die nicht nur darauf verzichtet, das ‚Opfer‘ mittels starker Signifikanten und attraktiver, weil dominanter Symbole (Geld, Status etc.) zu verführen, sondern die darüber hinaus prinzipiell davon Abschied nimmt, mittels der Kraft von Zeichen zu wirken, also jene Form der Verführung, der es gerade darum geht, den leeren Ort hinter allem Zeichenhaften anzusprechen. Im Sinne Lacans wäre die Verführung gewissermaßen der Appell an das Ich (je) im Gegensatz zum Ich (moi), ein Ansprechen jenes Feldes, das sich im Traum zeigt und nicht jenes Phantasmas, das unsere (Vorstellung von) Realität ausmacht.

Im Übrigen sind sich Baudrillard und Lacan in der Ansicht einig, dass Frauen dem Feld des Symbolischen weniger stark unterworfen sind als Männer (bzw. im Umkehrschluss, dass männliche Verführung stärker als weibliche Verführung über das Register der Zeichen läuft): Lacan betrachtete Frauen bzw. psychoanalytisch als weiblich zu definierende Personen (Lacan löste sich von einer strikten *sex/gender*-Zuordnung, dementsprechend sind ‚Männer‘ auch psychoanalytisch als männlich einzustufende Subjekte) als nicht *völlig* von der Symbolischen Ordnung durchdrungen.¹²⁸ In Finks Worten:

A woman is not split in the same way as a man: though alienated, she is not altogether subject to the symbolic order. The phallic function,

bietet auch Eike Gebhardt. „Ausschweifung: Über das allmähliche Verfertigen der Zwecke beim Verführen.“ *Ästhetik und Kommunikation* 80/81: *Verführung*, 1993. S.17-25.

¹²⁷ Illmer. *Die Macht der Verführer*. S.32.

¹²⁸ Vgl. Fink. *The Lacanian Subject*. S.98-125.

while operative in her case, does not reign absolutely. With respect to the symbolic order, a woman is not whole, bounded, or limited.¹²⁹

Der Phallus als Signifikant ist, wie Bruce Fink schreibt, keineswegs das Zeichen für einen Phallozentrismus; vielmehr ist der Phallus „the signifier of that which is worthy of desire, of that which is desirable.“¹³⁰ Subjekte mit weiblicher Struktur werden ebenfalls zu einem bestimmten Teil vom Phallus dominiert, jedoch nicht komplett. Sie haben auch Zugang zu einer anderen Art der *jouissance*, jener, die hinter dem Signifikanten liegt, die gewissermaßen ins Reale geht. Mit diesem ‚Gespür‘ für unkastriertes Genießen stehen Frauen bzw. psychoanalytisch als weiblich zu bezeichnende Personen strukturell stets in der Nähe der Hysterie. Umgekehrt können Männer in den Augen sowohl Baudrillards als auch Lacans der Symbolischen Ordnung auch nicht im geringsten Maße ‚entrinnen‘, sie besitzen keinen Zugang zu einem Genießen jenseits des Signifikanten: „[M]en are defined as being wholly hemmed in by the phallic function, wholly under the sway of the signifier [...]“¹³¹ – wir werden darauf in Kapitel 4.4 bei der Diskussion der viktorianischen Genderkonstruktionen zurückkommen.

Für den Moment mag es genügen festzuhalten, dass Männer, den Thesen Lacans und Baudrillards folgend, vollständig an die Symbolische Ordnung gebunden sind, dass also auch ihre Art der Verführung stets vor diesem Hintergrund zu sehen ist. Es lässt sich an dieser Stelle bereits erahnen, dass die Gestaltung des *homme fatal* dementsprechend anders zu beurteilen sein wird als jene der *femme fatale* (die *qua* Frau nicht vollständig der Kastration durch das Symbolische unterworfen ist). Bei der Analyse der männlichen Verführerfiguren soll an späterer Stelle prinzipiell darauf geachtet werden, welche Kategorien der Lacan’schen Theorie (in ihnen) anzutreffen sind und warum dies der Fall ist. Es wird zu zeigen sein, dass sich die *hommes fatals* durchaus auf unterschiedlichen (Lacan’schen) Ebenen bewegen. Das Einmünden und Sich-Auflösen der Verführung im Sex ist dabei keineswegs von entscheidender Bedeutung, sondern eher ein Endpunkt, dessen zwangsläufiger Charakter (philosophisch und psychoanalytisch) an dieser Stelle weniger interessant ist als die Frage, welche Art der Verführung ihn

¹²⁹ Fink. *The Lacanian Subject*. S.107.

¹³⁰ Fink. *The Lacanian Subject*. S.102.

¹³¹ Fink. *The Lacanian Subject*. S.107.

überhaupt zu generieren half. Dass die Art der Verführung an die Koordinaten des soziokulturellen Feldes geknüpft ist, liegt zumindest mit Blick auf das 19. Jahrhundert nahe, vor allem, wenn man bedenkt, auf wie vielen Ebenen sie eine dominante Rolle spielte bzw. spielen musste – und zwar überwiegend im Sinne von Baudrillards ‚judischer‘ Verführung. Vor dem Hintergrund der sich verschiebenden Paradigmata von einer feudalen hin zu einer bürgerlich-kapitalistischen Weltordnung könnte man vielleicht sogar so weit gehen zu sagen, dass das letztgenannte System als erstes die Verführung systematisch für sich und seine ideologischen Zwecke zu instrumentalisieren wusste, oder noch konkreter: dass es versuchen musste, das Wegbrechen klar strukturierter Macht- und Ordnungssysteme durch die Instrumentalisierung der Verführung zu kompensieren.

4. Kapitalistisch-bourgeois: Die ‚ludische‘ Verführung im England des 19. Jahrhunderts

4.1 Der Umbruch der soziokulturellen Ordnung: Die diskursive (Ver-)Führung in die Freiheit

Hält man sich Baudrillards Thesen vor Augen, kann man wohl so weit gehen zu sagen, dass die Verführung mit dem Aufstieg des Bürgertums und der damit verbundenen Ausweitung des Diskursiven zu einem *modus operandi* wurde, zu einem (nach Baudrillard) ‚ludischen‘ Element einer neuen Epoche. Unter den im 19. Jahrhundert dominanten bourgeois Vorzeichen kann sie als Instrument in der allmählichen Entfaltung eines neuen Weltbildes betrachtet werden, das nicht länger vornehmlich auf der Zuweisung gesellschaftlicher Positionen und Normen kraft feudaler Autorität basierte, sondern den Menschen mittels der Aufklärung ‚befreite‘, um ihn unter anderem über die Verführung zur (aktiven, selbstbestimmten) Teilhabe an der sich allmählich etablierenden bourgeois (symbolischen) Ordnung neu zu binden. Folgt man Baudrillard, so lässt sich in der bedeutenden Ausdifferenzierung und Vernetzung des Diskursiven die eigentliche Verführung erkennen, genauer gesagt: die kalte Form der Verführung. Das Bekennen, das Sich-Einreihen in wissenschaftliche, soziale und moralische Diskurse stellt dabei (im Sinne Baudrillards) bereits die erfolgreiche ludische Verführung dar. Das Element des Bürgerlichen spielt innerhalb dieses Prozesses eine entscheidende Rolle, da die Felder des Diskurses (im größeren Rahmen: das Symbolische) in der post-feudalen Ära in erster Linie bourgeois geprägt bzw. abgesteckt sind. Im Sinne bürgerlicher Liberalität konnte und sollte sich der Mensch als in seinen Entscheidungen frei empfinden; frei darin, seinen Platz in immer mannigfaltigeren symbolischen Positionen einzunehmen (bzw. – unter konsumbezogenen Vorzeichen – frei darin, dieses oder jenes Produkt zu erwerben).

Der Weg durch den Raum der Vielfalt löste nach und nach die feudal bzw. höfisch geprägte Gesellschaft ab, die noch deutlich als von Gott gegeben wahrgenommen wurde und durch klar markierte Ordnungs- und Machtsysteme

organisiert war.¹³² Mit der Vernetzung der weltanschaulichen und ökonomischen Felder geriet das Motiv der Produktion zusehends in den Mittelpunkt der dominanten Weltanschauung: Produktion von symbolischen Positionen und Verortungen, Produktion von Mehrwert. Die Verführung als ludischer *modus operandi* besteht aber nicht nur in der (wie Baudrillard dies beschreibt) zusehends allumspannenden Diskursivierung des Lebens, sondern sie schlägt sich darin wiederum auch in der Art und Weise nieder, wie bestimmte Positionen als ‚stark‘ markiert werden, um im Sinne der Effizienz der Produktion (von Diskursen, aber auch von ökonomischem Überschuss) eine möglichst große Zielgerichtetheit zu erlangen bzw. eine möglichst breite gesellschaftliche Akzeptanz der als ‚Wahrheit‘ deklarierten bourgeoisen Weltanschauung. Die ‚Wahrheit‘ der Ratio und der Aufklärung zu sprechen, ging dabei einher mit dem Niedergang der feudalen und höfischen Macht und führte zu einer beträchtlichen Ausdifferenzierung des gesellschaftlichen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert – all dies nach Norbert Elias¹³³ unter dem Druck von Konkurrenzsituationen, in denen die Feudalherren gezwungen wurden, sich einerseits von konkurrierenden Kräften durch eine Verfeinerung im Habitus abzugrenzen und andererseits auf geschickte Weise neue Verflechtungen von immer feiner ausformierten sozialen Schichten zu initiieren. Diese immer feineren Verflechtungen sozialen Miteinanders generierten die Notwendigkeit der Dämpfung der Triebe¹³⁴ (bzw. in Lacan’scher Terminologie: eine ‚Dämpfung‘ des Realen), die in einer immer straffer werdenden Selbstkontrolle im Verhalten des Einzelnen mündete (Elias benutzt den Terminus des internalisierten Freud’schen Über-Ich¹³⁵). Die zunehmende Fokussierung auf das Individuum und seine Interdependenzen im sich verdichtenden soziokulturellen Raum wurde im Zeitalter der Aufklärung zum Fokus immer zahlreicherer und komplexerer wissenschaftlicher und politischer Diskurse – Ausdruck der kalten Verführung in Baudrillards Augen, und zudem ein Forschungsfeld, auf dem die Analysen Michel Foucaults von besonderem Gewicht sind:

¹³² Vgl. z.B. Susan Kingsley Kent. *Gender and Power in Britain, 1640-1990*. London: Routledge, 1999, vor allem S.155-201.

¹³³ Vgl. Norbert Elias. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S.321-499.

¹³⁴ Diese Formulierung nach Elias. S.380.

¹³⁵ Elias. S.341.

Eine der großen Neuerungen in den Machttechniken des 18. Jahrhunderts bestand im Auftreten der ‚Bevölkerung‘ als ökonomisches und politisches Problem: [...] Die Regierungen entdecken, daß sie es nicht nur mit Untertanen, auch nicht bloß mit einem ‚Volk‘, sondern mit einer ‚Bevölkerung‘ mit spezifischen Problemen und eigenen Variablen zu tun haben wie Geburtenrate, Sterblichkeit, Lebensdauer, Fruchtbarkeit, Gesundheitszustand, Krankheitshäufigkeit, Ernährungsweise und Wohnverhältnissen.¹³⁶

Baudrillard und Foucault stehen sich insofern nahe, als sich ihr Erkenntnisinteresse im Wesentlichen auf dasselbe richtet: die deutliche Ausweitung des Feldes des Diskursiven innerhalb der aufkommenden bürgerlichen Lebensart. Was die beiden unter anderem voneinander unterscheidet, ist die Terminologie: Was bei Foucault die Wandlung des abendländischen Menschen in ein „Geständnistier“¹³⁷ ist, wird in den Worten Baudrillards zum Sich-Ausbreiten der kalten Verführung. Der Zwang, sich zu bekennen und die kalte Verführung beschreiben im Großen und Ganzen also dasselbe Phänomen – wobei sich Foucault vor allem auf das Gebiet der Sexualität konzentrierte, um deutlich zu machen, wie mit dem Aufkommen des weltanschaulich ‚befreiten‘, aufgeklärten Individuums ein wesentlicher Aspekt menschlicher Existenz dazu gebracht wurde, sich zu ‚erklären‘, sich zu äußern (bzw. in Lacan’scher Diktion: wie in der Sexualität quasi stellvertretend auch ein Teil des Realen in den Diskurs gezwungen werden sollte).

Im größeren Rahmen geht es sowohl Baudrillard als auch Foucault (in unterschiedlicher Terminologie) um eine Analyse jener für die bourgeoise Gesellschaft typische „Explosion verschiedener Diskursivitäten, die in der Demographie, der Biologie, der Medizin, der Psychiatrie, der Psychologie, der Moral, der Pädagogik und der politischen Kritik Gestalt angenommen haben.“¹³⁸ Geständnisse und das Ablegen von Zeugnissen über sich selbst sind vornehmlich im Rahmen der Sprache möglich, in der Eingliederung in zunehmend komplexe Signifikantenreihen. Das Diskursive verfeinert und verästelt sich und trägt zur allmählichen Eindämmung der als roh betrachteten Affekte in sämtlichen Bevölkerungsschichten bei. Das Wort drängt nach und

¹³⁶ Michel Foucault. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S.37f.

¹³⁷ Foucault. *Wille zum Wissen*. S.77.

¹³⁸ Foucault. *Wille zum Wissen*. S.47.

nach an die Stelle der unmittelbaren Zurschaustellung ‚puren Lebens‘ (sprich: Leidenschaft, Angst, Aggression, Lust und Unlust etc.).¹³⁹

Dabei ist Sprache nicht nur das Medium, das Verständigung generiert, Gemeinschaft koordiniert, Sinn verleiht und Definition ermöglicht, es ist ebenso das, was ideologische Richtungen vorgibt, durch Propaganda verführt, Unerwünschtes ausschließt, stigmatisiert und mitunter diskriminiert. Zwar eröffnet Sprache Räume und mit diesen Räumen auch die Freiheit, sich in ihnen zu bewegen. Diese Freiheit ist im Sinne Foucaults jedoch durchaus skeptisch zu betrachten, denn die beschworene diskursive Befreiung des Individuums aus feudalen und absolutistischen Weltanschauungen maskiert (Foucault zufolge) lediglich eine tief sitzende (westeuropäische) Logophobie.¹⁴⁰ Konkreter gesagt: Während die westliche Kultur kapitalistisch-bürgerlicher Prägung ihre Aufgeklärtheit und die ihr inhärente Freiheit des Denkens als eine ihrer größten Errungenschaften hervorhebt, ist laut Foucault gerade die Angst vor der Macht des *tatsächlich* frei florierenden Diskurses charakteristisch für das bourgeoise Weltbild. Der Raum des Diskursiven wirkt (verführerisch) offen und scheint dem Einzelnen im besten demokratischen wie individualistischen Sinne eine Vielzahl an Optionen und diskursiven Verortungen zu gewähren. Die Macht des Diskurses wird allerdings dadurch gebändigt und beschnitten, dass dem Diskurs (kaum spürbare) Fesseln angelegt werden, d.h. dass Sprache in bestimmte, ideologisch vorgegebene Bahnen gelenkt wird. Die vielbeschworene Freiheit des Diskurses ist im Sinne Foucaults letztlich nur eine vermeintliche.¹⁴¹ Mit anderen Worten: Eine aufgeklärte, auf Rationalität ausgerichtete Gesellschaft wie die im England des (18. und) 19. Jahrhunderts geriert sich im Wort und durch das Wort als offen, liberal, weltanschaulich heterogen, tolerant etc., während sie tatsächlich durch verschiedene Ausschlussysteme die Freiheit des Wortes und den Raum des Sagbaren eingrenzt und damit (im Sinne Foucaults) zur Annahme eines Weltbildes ‚(ver-)führt‘ bzw. nötigt, welches das Individuum als eigene, freie Wahl, als

¹³⁹ Elias erklärt unter anderem die zunehmende Bedeutung literarischer Texte damit, dass sich in ihnen jenes ‚rohe, echte‘ Leben wiederfinden lasse, das in der gesellschaftlichen Realität verloren ging: „Das Leben wird in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- und lustloser, mindestens, was die unmittelbare Äußerung des Lustverlangens angeht; und man schafft sich für das, was im Alltag fehlt, im Traum, in Büchern und Bildern einen Ersatz: so beginnt der Adel auf dem Wege der Verhöflichung Ritterromane zu lesen, so sieht der Bürger Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film.“ Elias. *Über den Prozeß der Zivilisation*. S.341.

¹⁴⁰ Vgl. Michel Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003. S.33.

¹⁴¹ Vgl. Michel Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*, *passim*.

Ausdruck seines ‚freien Willens‘ verstehen soll. Diese Thesen stehen der oben beschriebenen Analyse des Diskurses der Universität nahe: Sowohl Foucault als auch Lacan erkennen hinter dem scheinbar ‚neutralen‘, objektiven Wissen, das sich in Westeuropa vor allem im 18. und 19. Jahrhundert enorm ausbreitete, eine Macht, die die vermeintliche Neutralität des wissenschaftlichen Diskurses unterwandert und eine wahrhaftig freie Wahl seitens des menschlichen Subjekts unmöglich macht. In der Analyse Lacans ist dies der Herrensignifikant, der das Wissen ‚von unten‘ durchdringende Imperativ des Meisters.

Foucault argumentiert ein wenig anders: Der Drang des Individuums, sich ‚aus freien Stücken‘ einer ‚verordneten‘ Position anzuschließen, basiert darauf, dass innerhalb des Diskurses gewissermaßen unsichtbare Mauern gezogen werden, die das Wort zwar nicht verbieten, es jedoch in Kategorien wie ‚vernünftig/unvernünftig‘, ‚rational/hysterisch‘ oder ‚gesund/krank‘ einteilen:

Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.¹⁴²

Die Tabuisierung eines Gegenstandes führt dazu, dass die wahre Freiheit (der Meinung, des Denkens, des Sprechens) eher einer ideologisch geschickt propagierten Illusion als der Realität gesellschaftlichen Lebens entspricht. Dies bedeutet nicht, dass ein Tabu weniger logische Berechtigung hätte als die Diskurse der (politischen, moralischen) Macht. Die Wahrheit kann sich nach Foucault auch im Feld des Diffamierten befinden: „Es ist immer möglich, daß man im Raum des wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ‚Polizei‘ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muss.“¹⁴³ Die vermeintliche Freiheit des vermeintlich freien Individuums, zu sagen, was es will und was es denkt, ist nach Foucault tatsächlich eine zurechtgestutzte Freiheit, in der die gesellschaftlichen Machtpositionen am stärksten gesichert erscheinen. Der

¹⁴² Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. S.11.

¹⁴³ Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. S.25.

wahrhaftig freie Diskurs würde Foucault zufolge vor allem eines bewirken, er würde Angst einflößen:

Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft [...] eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses.¹⁴⁴

Hegemoniale Positionen sind bemüht darum, eine (so weit wie möglich) relativ homogene Masse zu formen, die sich ihnen im Wesentlichen anschließt. Die (,ludische') Verführung der Umworbenen beruht darauf, ihnen die Wahl ihrer Positionen als möglichst logisch, ,natürlich' und ,durchdacht' erscheinen zu lassen. Für Terry Eagleton besteht das Wesen der Ideologie speziell darin, der Beziehung zwischen Wort und Welt den ihr inhärenten arbiträren Zuweisungscharakter zu nehmen: „Ideology is language which forgets the essentially contingent, accidental relations between itself and the world, and comes instead to mistake itself as having some kind of organic, inevitable bond with what it represents.“¹⁴⁵ Ideologie verwischt also die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat bzw. versucht, die Masse dahin zu (ver)führen, diese Beziehung als nicht arbiträr anzunehmen. Diese Verführung hat (im Sinne Foucaults) ein Element der Nötigung an sich, sie ist (im Sinne Baudrillards) kalt und bemüht darin, bestimmte diskursive Positionen als Ausdruck der ,Wahrheit' zu markieren. Alternative Diskurse mögen und sollen im Sinne des Liberalismus existieren, bleiben jedoch im Wesentlichen im Feld des Stigmatisierten und des Unerwünschten. Das Feld des bürgerlich geprägten Diskurses (das für Baudrillard *per se* bereits einen Ausdruck der kalten Verführung darstellt) scheint offen und frei begehbar zu sein, doch es wird von der Verführung wie von einem kaum sichtbaren Faden durchzogen: zielgerichtet, produktionsorientiert, kalt. Von hier aus lässt sich einmal mehr verstehen, welche Dimension das Lacan'sche Diktum ,Das Begehren ist das Begehren des Anderen' gerade in der bourgeoisen Gesellschaftsordnung besitzt: Das Individuum, das (Lacan'sche) Subjekt sieht sich auf seiner Jagd nach dem, was seinen Mangel an Dasein füllen kann, einer großen Fülle an

¹⁴⁴ Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. S.33.

¹⁴⁵ Terry Eagleton. *Ideology. An Introduction*. London: Verso, 1991. S.201.

Signifikantenreihen ausgesetzt, gewissermaßen einem diskursiven Überangebot, dessen einzelne Felder sich aus Gründen der Quantität und Komplexität nur schwer umfassend gegeneinander abwägen lassen. Die zielgerichtete Verführung, die dem Diskurs inhärent ist, hilft dem Einzelnen, die hysterische Frage an den großen Anderen: ‚Hilf mir! Was soll ich wollen?‘ zu beantworten. Der ‚sanften‘ Nötigung, die für die kalte Verführung charakteristisch ist, entspricht auf Seiten des Subjekts die Bereitschaft, sich im Dienste der Aufhebung des schwer erträglichen *manque d'être* nötigen zu lassen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die prinzipielle Ausweitung des Diskursiven innerhalb der bourgeoisen Kultur bzw. die Einreihung des Subjekts in die immer vielfältigeren wie feineren Signifikantenreihen des (bürgerlich geprägten) Diskurses für Baudrillard die kalte, ludische Verführung an sich darstellen. In dieser negativen Beurteilung steht er Foucault nahe, dessen Analysen (anders als jene Baudrillards) sich vergleichsweise ausführlich damit beschäftigen, welche Formationen und Markierungen sich innerhalb dieses Feldes des Diskurses finden lassen bzw. auf welche Weise weltanschaulich hegemoniale Positionen vermittelt werden sollen. Während für Baudrillard also das bürgerlich geprägte Diskursive *per se* bereits die kalte Verführung darstellt, geht es in Foucaults Arbeit eher darum, die (Ver-)Führung des Einzelnen *innerhalb* des Feldes des Diskurses nachzuzeichnen. Beiden gemeinsam ist die Überzeugung, dass die diskursive ‚Befreiung‘ des Menschen nur eine scheinbare ist und der Zwang, sich zu ‚bekennen‘, letztlich im Dienste der bourgeoisen Weltanschauung steht. Dieser Sicht der Dinge steht auch der Viktorianismusexperte David Morse nahe, dessen folgendes Urteil über die Diskursivität innerhalb der viktorianischen Gesellschaft einen für dieses Kapitel zusammenfassenden Charakter besitzt:

It is [...] a strange paradox [...] that whilst Victorian society was indeed complex and diverse and whilst innumerable Victorian public figures saw the diversity coupled with freedom of speech and expression as the definitive mark of Britain's national greatness, in practice such diversity of opinion was almost invariably perceived as anarchic and potentially subversive.¹⁴⁶

¹⁴⁶ David Morse. *High Victorian Culture*. New York: New York University Press, 1993. S.2.

4.2 Die Hysterisierung der Ökonomie

Mit dem Niedergang der feudalistischen Prägung der wirtschaftlichen Strukturen öffnete sich ein Raum, in dem sich der ‚befreite‘ Mensch der aufziehenden bürgerlich-kapitalistischen Ordnung sowohl intellektuell und seelisch als auch ökonomisch selbst verwirklichen konnte bzw. sollte – wobei eine klare Trennung dieser Sphären insofern kaum möglich erscheint, als der wirtschaftliche Aufstieg als einer der zentralen Leitfäden für ein (bürgerlich) selbstverwirklichtes Leben in Freiheit galt. Besonders in England wurden das Kapital und der Handel bis Ende des 17. Jahrhunderts zum entscheidenden Faktor der Selbstwahrnehmung: „Die Wirtschaft war hier [...] vorrangiger Diskussionsgegenstand und Grundlage nationaler Identität.“¹⁴⁷ Geld wurde besonders in der sich etablierenden Bourgeoisie zum Statussymbol, zum „Zentrum [...] des Prestiges“¹⁴⁸:

Die Bindung [des Einzelnen an kultivierte Oberschichtparadigmata] durch das Verlangen nach einem bestimmten, sozialen Prestige findet sich als primäres Motiv des Handelns nur bei Angehörigen von Schichten, deren Einkommen unter normalen Umständen nicht allzu gering oder gar im Wachsen ist und erheblich über der Hungergrenze liegt. Bei solchen Schichten ist auch der Antrieb zur wirtschaftlichen Aktivität nicht mehr die einfache Notwendigkeit, den Hunger zu stillen, sondern das Verlangen nach Wahrung eines bestimmten, hohen, gesellschaftsüblichen Lebensstandards und Prestiges.¹⁴⁹

Diese unmittelbare Verknüpfung von (freiheitlichen) ökonomischen und weltanschaulichen Systemen ist eine für das bourgeoise Weltbild typische Struktur, wie Robert J. Holton betont: „[E]conomic liberalism emerged as one part of a more general developement of liberalism. It is not therefore simply a movement concerned with narrowly circumscribed economic issues.“¹⁵⁰ Im Sinne des wirtschaftlichen Liberalismus fand das aufgeklärte, freie, bourgeoise und nach Selbstverwirklichung strebende Individuum des 18. und 19. Jahrhunderts in der kapitalistischen Produktionsweise seine notwendige ökonomische Entsprechung. In einem möglichst deregulierten Markt, in dem

¹⁴⁷ Gertraude Mikl-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft. Wirtschaftsdenken in Geschichte und Gegenwart*. München: Oldenbourg, 1999. S.365.

¹⁴⁸ Elias. S.377.

¹⁴⁹ Elias. S.377.

¹⁵⁰ Robert J. Holton. *Economy and Society*. London: Routledge, 1992. S.53.

Privateigentum und Arbeitsteilung dominierten, sollte das bürgerliche Ideal des Durchsetzens der eigenen Interessen seinen wirtschaftlichen Ausdruck finden.¹⁵¹ So schreibt auch Mikl-Horke:

Der Markt oder besser die Freiheit des Marktes wurde in eine enge Beziehung zur bürgerlichen Freiheit gesetzt. David Hume verglich Regierungsformen und Handelsstärke und stellte fest, daß der Handel in der Geschichte nur unter freien Regierungen blühen konnte, weil die Kaufleute in diesen als ehrenhaft angesehen werden.¹⁵²

Die Freiheit des (bourgeois) Einzelnen und die Freiheit des Marktes sind füreinander unabdingbar, die ökonomische Deregulierung erscheint als eines der wirksamsten Mittel gegen die Bevormundung, Gängelung und Fremdbeherrschung des eigenen Daseins: „In its original form, the theory of the market assumed a world of individuals (or at least individual households) more or less equal in power. Markets were seen as a liberating force able to constrain the arbitrary powers of monarchies and tyrants.“¹⁵³

In invertierter, also ‚un-freier‘ Form, lässt sich diese Verknüpfung auch schon im Lehenssystem des Feudalismus finden, und zwar insofern, als Ökonomie und Weltanschauung über den Ausschluss bzw. das Nicht-Vorhandensein des modernen (individualistischen) Begriffs der ‚Freiheit‘ miteinander verflochten waren:

Der aus unserer Rechtsordnung geläufige Begriff des Eigentums lässt sich auf den Feudalismus nicht anwenden; denn der feudale Grundbesitz ist kein Privateigentum der Grundherrschaft, sondern ist ihnen grundsätzlich und ursprünglich vom Kaiser und König als Lehen vergeben worden.¹⁵⁴

Und selbst diese sind als Vasallen einem Höheren unterstellt: Gott. Der allmähliche Übergang von der feudalistischen zur kapitalistischen Produktionsweise im 16. und 17. Jahrhundert, der durch den sich enorm ausdehnenden Welthandel, den Wetteifer unter den verschiedenen Nationen und die Umwandlung des in der bäuerlichen Arbeit produzierten Mehrwerts von

¹⁵¹ Vgl. Holton. S.52-103.

¹⁵² Mikl-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft*. S.381f.

¹⁵³ Holton. S.96.

¹⁵⁴ Jürgen Kromphardt. *Konzeptionen und Analysen des Kapitalismus*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1980. S.45.

Naturalabgaben in Geldabgaben forciert wurde, bedeutete einen tiefen Eingriff in die ökonomische Stabilität. Die zunehmende Geldentwertung im 16. und 17. Jahrhundert¹⁵⁵ sorgte für einen (ersten) ökonomischen „Strudel“¹⁵⁶, der die höfischen wie die bürgerlichen Schichten erfasste und zum Erwerb von immer mehr Geld zwang. Die feudal eingebundene Bauernschaft verarmte zusehends und war zu einer kontinuierlichen Landflucht gezwungen. Eine der zentralen Fragen, die beim allmählichen Übergang von der Dominanz der landwirtschaftlichen zur industriellen Produktion auftauchten, war:

Wie kann das neue Wirtschaftssystem funktionieren, dessen Motor und Steuerung nicht mehr unter der Kontrolle der alten feudalen Ordnung stehen, sondern in der wagemutige und profitorientierte Privatpersonen die Entwicklung vorantreiben, alte Strukturen zerstören und neue aufrichten? Wann, mit welchen Methoden und mit welcher Zielsetzung soll der Staat in diesem neuen Wirtschaftssystem eingreifen – wenn überhaupt –, in dem er offenbar keine aktive Rolle mehr spielen soll?¹⁵⁷

Im Sinne Lacans formuliert: Wie ist das Loch zu füllen, das der Verlust der strengen feudalen Ordnung gerissen hat und aus dem das Begehren strömt? Wie ist die beginnende Hysterisierung der Ökonomie zu bewältigen, wenn der Diskurs des Herrn relativiert bzw. zurückgedrängt wird? Wer oder was schützt das Individuum vor der Explosion des Teufelskreises der *jouis-sens*, also vor dem dem Über-Ich entspringenden Imperativ an das Individuum zu genießen (vgl. oben S.23)? Eine viel beachtete Antwort darauf gab Adam Smith in seiner 1776 erschienen Studie *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*.¹⁵⁸ Darin führte Smith aus, dass die Arbeitsteilung etwa in den modernen Fabriken nicht nur ein zu begrüßendes Spezialistentum und eine reelle Arbeitszeiterparnis für den Einzelnen mit sich bringe, sondern auch mehr Realeinkommen für jeden und damit verknüpft eine Ausdehnung des Marktes insgesamt. Der propagierte staatlich komplett unreglementierte Handel beruhe zwar zugegebenermaßen auf dem Prinzip des Eigennutzes für den Besitzer von Kapital und Industrieanlagen, dessen einziges Ziel die Vermehrung seines Kapitals sei, dies führe aber nicht ins Chaos, sondern zum

¹⁵⁵ Vgl. Elias. S.371ff.

¹⁵⁶ Elias. S.372.

¹⁵⁷ Kromphardt. S.65.

¹⁵⁸ Adam Smith. *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*. [1776]. Chicago. London u.a.: Encyclopaedia Britannica, 1996. Vgl. dazu auch Kromphardt. S.65-89.

Wohle aller, da die dem Kapitalismus inhärenten Mechanismen das Gemeinwohl zwangsläufig über Einzelinteressen setzten. Sprich: Die Hysterisierung des Begehrens münde am Ende in Philantropie.¹⁵⁹ Der Staat (der kastrierte Herr) habe seine Aufgaben nur noch in der Organisation der Landesverteidigung, im Schutz des Bürgers vor Unterdrückung durch andere sowie in der Bereitstellung und Instandhaltung von Verkehrsanlagen und Schulen. Das Ergebnis:

Ein neues Verständnis von Staat und Individuum begann sich [im 18. Jahrhundert] durchzusetzen, in dem der ‚ökonomischen Kategorie‘ vermittelnde Bedeutung zukam. Der Mensch wird nicht vom Staat abhängig gesehen, es entstand allmählich eine auf Recht gegründete Staatsauffassung. Der ‚Wert‘ eines Menschen bemisst sich nach Besitz und ‚Moral‘, nicht nach seinem Stand, und der Reichtum löst sich ebenfalls aus seiner Einbettung in soziale Beziehungen und wird zu einer Beziehung zwischen Menschen und Dingen.¹⁶⁰

Die Dinge werden dabei zur Ware, sie dienen der Genese von Mehrwert. Konsum um des Konsums Willen wandelte sich im 18. Jahrhundert von einem bis dahin als unredlich verworfenen Gebaren in ein für das Funktionieren der ökonomischen Ordnung unentbehrliches Verhalten:

‚Mere consumption‘, der Verzehr, die Vergeudung von Gütern über das zum Leben Notwendige hinaus, galt vom wirtschaftsethischen Standpunkt aus noch im 17. Jahrhundert als nutzlos. Die Diskussion des 17. Jahrhunderts zeigte aber schon, daß die in der Subsistenzökonomie vorherrschende Versorgung mit ‚Lebensmitteln‘, mit ‚Nahrung‘, nicht mehr der beherrschende Aspekt war. Auch lebensnotwendige Güter wurden mehr und mehr als Waren wie alle anderen behandelt, was die Lage der Armen in der Gesellschaft nicht eben erleichterte. Damit war ein anderer Begriff von Knappheit entstanden, der nicht Mangel an Überlebensgütern implizierte, sondern in eine Relation von Menge und Preis umgedeutet wurde. Mit dieser Ablösung von dem Versorgungsdenken verschwand auch die auf

¹⁵⁹ Smith ging davon aus, dass der Kapitalismus es jedem Einzelnen ermögliche, sich sein persönliches Glück im Konkurrenzkampf mit seinem Nächsten in Freiheit und durch Tüchtigkeit und Fleiß zu erarbeiten. Der Staat (als dann ‚kastrierter‘ und zurückgedrängter Herr) sei letztlich der Pflicht enthoben, sich um die Sicherung des Wohls aller kümmern zu müssen; in den Augen Smiths übernimmt der Kapitalismus, der im Wesentlichen als allumfassend philanthropes Wirtschaftssystem dargestellt wird, exakt diese Funktion. Smiths Analysen sind auch ein Plädoyer für die vollkommene Überwindung der am Ende des 18. Jahrhunderts noch dominierenden merkantilistischen Wirtschaftsordnung, in der die Idee des Reichtums für die Nation und ihres Herrschers im Vordergrund stand. Erst im sich vollständig allein regulierenden Markt würde die Verfolgung des Vorteils durch den Einzelnen in den Vorteil aller münden. Vgl. Adam Smith. *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*, *passim*.

¹⁶⁰ Miki-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft*. S.386f.

einer moralischen Verpflichtung für die Lebenserhaltung des Volkes beruhende Verbindung zwischen dem König und den Großen einerseits und der Wirtschaft des Volkes andererseits, die vordem Direktiven und Eingriffe von oben in die Wirtschaft legitimiert hatte.¹⁶¹

Der Einzelne fand sich also nicht nur ‚befreit‘, er fand sich auch ‚herrenlos‘ und strikt selbstverantwortlich. Dabei ist es eine wohlbekannte Tatsache, dass nicht alle dieselben Chancen und Mittel hatten, dieser Eigenverantwortlichkeit in einem ausreichenden Maße gerecht zu werden. Das Heer des urbanen Industrieproletariats schwoll im Laufe des ausgehenden 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts beträchtlich an. Dafür, dass die ökonomischen Rollen innerhalb des neuen Wirtschaftssystems klar in (Mehrwert produzierende) Arbeiter und (Mehrwert abschöpfende) Profiteure unterteilt waren bzw. blieben, sorgte die aufsteigende Unternehmerschaft:

The imposition of an exclusively monetary form of wage payment marked a fundamental change in employers' attitudes to property and labour. As capitalism spread, they could no longer allow workers to appropriate any part of the materials or product of their labour, no matter how small [...].¹⁶²

Das Kapital wie auch die Produktionsmittel begannen sich zusehends in den Händen Einiger zu konzentrieren.¹⁶³ Was dem Arbeiter blieb, war allein seine Arbeitskraft, das Einzige, was er in meist einförmiger, unkreativer Form in den Produktions- und Wirtschaftskreislauf einbringen konnte bzw. durfte, wie Holton mit Blick auf die Marx'sche Analyse schreibt:

Market competition not only ruled out any kind of creative self-expression through work, but also isolated individuals from one another as each competed for employment. In this [Marx'] argument competition ruled out genuine co-operation and community because human labour was reduced to a commodity to be bought and sold in an impersonal manner according to requirements of profitability.¹⁶⁴

Die Folgen dieser Umstände für die Arbeiterschaft waren auch für die größten Fortschrittsgläubigen Englands unübersehbar:

¹⁶¹ Mikl-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft*. S.393.

¹⁶² John Belchem. *Industrialization and the Working Class: The English Experience, 1750-1900*. Aldershot: Scolar, 1990. S.14.

¹⁶³ Vgl. Holton. S.108-130.

¹⁶⁴ Holton. S.106.

Not restricted to lowly and specific groups in the labour force, poverty was a regular feature of the life of almost *all* working families at some stages in their development, especially in old age or before young children started earning. [...] There were only two periods of brief and relative prosperity: as a wage-earning adolescent living at home, and later when one's own children became wage-earners themselves.¹⁶⁵

Diese Armut in den unteren und untersten Schichten eines vermeintlich offenen, liberalen Systems von freien und gleichberechtigten Individuen wurde innerhalb der bourgeois-kapitalistischen Weltanschauung nicht als systemimmanent erkannt, sondern auf das persönliche 'Versagen' der Betroffenen zurückgeführt: „Jeder einzelne Arbeiter wurde zum Wirtschaftssubjekt erklärt, das rational in Geldgrößen kalkuliert. Die Not der Arbeiter konnte solcherart als fehlerhafte Anpassung an den Markt und irrationalem Verhalten entspringend erklärt werden.“¹⁶⁶ John Stuart Mills 1848 erschienene Studie *Principles of Political Economy* griff das Thema Armut zwar kritisch auf, verteidigte im Wesentlichen aber Privateigentum und Arbeitsteilung.¹⁶⁷ Ähnlich wie Smith argumentierte Mill bei aller vereinzelt Kritik am Kapitalismus, dass letztlich nur dieser die ‚natürliche‘ bzw. ‚naturgegebene‘ ‚Freiheit‘ des Menschen gewährleisten könne. Der Wettbewerb Aller gegen Alle möge für manchen eine problematische Umstellung bedeuten und ‚liebgewonnene‘ Sicherheiten gefährden, dies liege jedoch an der unterentwickelten Bereitschaft der Betroffenen, sich als Individuum weiter zu entwickeln:

Instead of looking upon competition as the baneful and anti-social principle which it is held to be by the generality of Socialists, I conceive that, even in the present state of society and industry, every restriction of it is an evil, and every extension of it, even if for the time injuriously affecting some class of labourers, is always an ultimate good. To be protected against competition is to be protected in idleness, in mental dullness.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Holton. S.33.

¹⁶⁶ Mikl-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft*. S.455.

¹⁶⁷ Vgl. Kromphardt. S.105-119.

¹⁶⁸ John Stuart Mill. "Principles of Political Economy with some of their Applications to Social Philosophy." *Critics of Capitalism*. [1871]. *Victorian Reactions to 'Political Economy'*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.110-136; hier: S.126. Mill publizierte seine *Principles* mehrfach zwischen 1848 und 1871.

Die dieser Ansicht gegenüberstehende zeitgenössische Kritik an der neuen Wirtschaftsordnung sprach, wie Mikl-Horke schreibt, für „das Heer der entwurzelten besitzlosen Massen [...], für deren Versorgung und Wohlstand das Wirtschaftssystem nichts zu leisten schien.“¹⁶⁹ Friedrich Engels kam 1845 mit Blick auf die englischen Wirtschafts- und Arbeitsverhältnisse zu dem Urteil: „[D]er Arbeiter ist rechtlich und faktisch Sklave der besitzenden Klasse, der Bourgeoisie, so sehr ihr Sklave, daß er wie eine Ware verkauft wird, wie eine Ware im Preis steigt und fällt.“¹⁷⁰ Attackiert wurde vor allem das in bourgeoisen Kreisen oft gepflegte Bild vom individuell zu verantwortenden Versagen der Armen. So betonte John Drancis Bray, einer der führenden Köpfe der englischen Arbeiterbewegung in den 1830er Jahren, es genüge nicht, die neue Gesellschaftsordnung zu modifizieren, um ihre schlimmsten ökonomischen Auswüchse einzudämmen:

The great mass of the productive classes look to universal suffrage, or the institution of a republic, as the grand remedy for their wrongs; but it has been shewn that these wrongs arise from a deeper source than form of government, and that they cannot be removed by any mere governmental change.¹⁷¹

Die bürgerlich-kapitalistische Ansicht, das neue Wirtschaftssystem ermögliche die Genese von Wohlstand für alle, die bereit wären, sich entsprechend zu engagieren, verwarf Bray als illusorisch:

Under the present arrangements of society we place the clog upon production at the very outset; for we compel vast masses of men to exist in idleness, and thus lose all the advantages which might be derived from their labour. This system, then, does not permit us to create and appropriate the greatest amount of wealth, and therefore it is unprofitable. Neither is the present system united in any way with equality of exchanges, and therefore it is unjust...¹⁷²

¹⁶⁹ Mikl-Horke. *Historische Soziologie der Wirtschaft*. S.459.

¹⁷⁰ Friedrich Engels. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. [1845]. Berlin: Dietz, 1947. S.81.

¹⁷¹ John Francis Bray. "Labour's Wrongs and Labour's Remedy; or the Age of Might and the Age of Right". [1839]. *Critics of Capitalism. Victorian Reactions to 'Political Economy'*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.27-51; hier: S.41.

¹⁷² Bray. S.43.

William Morris wandte sich 1894 entschieden gegen die bourgeoise Vorstellung, der neue Liberalismus in Gesellschaft und Wirtschaft habe die Menschen aus den Zwängen der Unterdrückung und Fremdbestimmung durch Mächtigere befreit. Diese gingen nun zwar nicht länger von Königen oder Feudalherren aus, dafür hätten der kapitalistische Wettbewerb und die Ungleichverteilung von Produktionsmitteln und Kapital einen ‚Krieg‘ entfacht, dem letztlich alle zum Opfer fielen. Jeder Kapitalist befinde sich in einem „war with his fellow-capitalist“¹⁷³, er organisiere bei genauerer Betrachtung nicht die Arbeit, sondern „the battle with his immediate enemies, the other capitalists, who are in the same line of business with himself.“¹⁷⁴ Derselbe Konkurrenzkampf um Einkommen ereigne sich innerhalb des Proletariats und letztlich auch zwischen den beiden Klassen der Besitzenden und der Besitzlosen:

Each can only gain at the other's loss: the employing class is forced to make the most of its privilege, the possession of the means for the exercise of labour, and whatever it gets to itself can only be got at the expense of the working-class; and that class in its turn can only raise its standard of livelihood at the expense of the possessing class; it is *forced* to yield as little tribute to it as it can help; there is therefore constant war always going on between the two classes, whether they are conscious of it or not.¹⁷⁵

Dieses Bild vom Kampf Aller gegen Alle trägt im Grunde zutiefst hysterische Züge: Egal, wie billig der Arbeiter seine Arbeitskraft verkauft, es wird stets einen anderen geben, der ihn unterbietet; und gleichgültig, wie viel Profit der Kapitalist generiert, er wird immer noch von einem Konkurrenten übertroffen werden. Kein Ziel ist je wirklich erreicht, permanent muss jeder Zustand in Frage gestellt werden. Überall tauchen Mängel auf bzw. drohen aufzutauchen, die das System in seinem Innersten gefährden: der Mangel an Konsum, der den Absatz der Produktion behindert; der Mangel an ausreichendem Profit, der die Stellung des Kapitalisten unter Seinesgleichen in Frage stellt; der Mangel an Einkommen beim Arbeiter, der für beträchtliches Elend und soziale Spannungen sorgt. Darüber hinaus erwuchs dem Arbeiter auch ein

¹⁷³ William Morris. "How I became a Socialist." [1894]. *Critics of Capitalism. Victorian Reactions to 'Political Economy'*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.195-217; hier: S.209.

¹⁷⁴ Morris. S.209.

¹⁷⁵ Morris. S.210.

fundamentaler Mangel an Einheit mit sich selbst: Eingespannt in die industrielle Arbeitsteilung besaß er kaum noch die Gelegenheit, sich in einer kreativen Form auszudrücken bzw. sich mit dem, was er schuf, als Ganzem zu identifizieren. Friedrich Engels urteilte diesbezüglich, die zu erbringende Leistung des Proletariats hätte im Prinzip nichts mehr mit dem ehemals vorherrschenden Konzept von Arbeit im Sinne eines auch schöpferischen Aktes zu tun, sondern wäre lediglich „die reine Langeweile, das Ertötendste, Abmattendste, was es gibt“¹⁷⁶, eine „Verdammung zum Lebendigbegrabensein in der Fabrik.“¹⁷⁷ Das Resultat dieses Prozesses ist jenes Phänomen, das Marx als Entfremdung bezeichnete: der Verlust des emotionalen bzw. intellektuellen Bezugs des Arbeiters zu seiner Arbeit und deren Ergebnis.¹⁷⁸ Marx ging über diese vergleichsweise offensichtliche Form der Entfremdung aber noch deutlich hinaus und stellte 1867 die These auf, dass sich im Kapitalismus ein regelrechter Warenfetischismus entwickelt habe, der darauf zurückzuführen sei, dass die Arbeitskraft des besitzlosen Proletariats zur Ware (für den sie erwerbenden Kapitalisten) geworden war, dass also ein wesentlicher Bereich zwischenmenschlichen Agierens Warencharakter erlangt hatte. Die Faszination, die Dinge ausüben, sobald sie käuflich werden, führte Marx darauf zurück, dass sie als Waren für jedermann sichtbar das reflektieren, was sich in weniger offener Form im zwischenmenschlichen Bereich abspielt:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes Verhältnis von Gegenständen. Durch dieses quid pro quo [diese Vertauschung] werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Engels. S.169.

¹⁷⁷ Engels. S.169.

¹⁷⁸ Vgl. Gertraude Miki-Horke. *Industrie- und Arbeitssoziologie*. München: Oldenbourg, 1994. S.48-52.

¹⁷⁹ Karl Marx. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. [1864]. Band 1. Berlin: Dietz, 1955. S.77f. Zum Thema Warenfetischismus im Viktorianismus siehe auch: Christoph Lindner. *Fictions of Commodity Culture. From the Victorian to the Postmodern*. Aldershot: Ashgate, 2003.

Waren besitzen demnach also etwas, das an Lacans *object petit a* anklängt, eine ‚Ebene‘, die über das hinausreicht, was das Individuum bewusst als Faszinierendes an Waren wahrzunehmen vermag. Da die Warenproduktion den zentralen *modus operandi* im Kapitalismus darstellt, breitet sich dieser Warenfetischismus auf sämtliche zwischenmenschliche Verbindungen aus: Alles bekommt einen Tauschwert, für alles wird ein adäquater Gegenwert erwartet.¹⁸⁰ Aus der permanenten Mangelstruktur, dem permanenten Verlangen nach etwas Neuem und dem permanenten möglichst gewinnträchtigen Kreislauf aus Geben und Nehmen erwächst dem Kapitalismus die hysterische Struktur. Zweifellos empfanden die meisten der ausgebeuteten Arbeiter die Botschaften der Fabrikeigner gewissermaßen eher als einen Diskurs des Herrn, d.h. als einen mächtigen Fluss von Imperativen (mehr oder besser zu arbeiten), Drohungen (die Arbeit zu verlieren), Erniedrigungen und Einschüchterungen; dennoch befindet sich auch dieser Aspekt in einem großen, insgesamt hysterischen Rahmen der Unsicherheit, des Zweifels, der Instabilität, des nie erreichten Ziels.

Diese in der Ökonomie verwurzelte Unsicherheit nahm Gail Turley Houston zufolge gar die (pathologisch betrachtet) radikalere Variante der Hysterie an, sie wurde zur Ökonomie der Panik (in klinischen Worten: zur Phobia) bzw. zur Panik innerhalb der Ökonomie.¹⁸¹ Die Panik als Extremform der Hysterie basiert in Houstons Augen auf der Grundannahme“ [that] to live in a capitalist economic system means that one is permanently in crisis.“¹⁸² Der Weg von der (hysterischen) Dauerkrise in die (neurotisch-hysterische) Extremform der Panik stellt eine (ökonomische, aber auch weltanschauliche) Entwicklung dar, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt bzw. Abschluss fand. Verantwortlich für diese Entwicklung zeichnet Houston zufolge

the dominance of banking [which] came about through the amalgamation of banks that could then centralize capital under their aegis und thus subordinate capital controlled by industries. By 1900 the unstable Victorian economy had transitioned from competitive,

¹⁸⁰ Vgl. Miki-Horke. *Industrie- und Arbeitssoziologie*. S.52.

¹⁸¹ Vgl. Gail Turley Houston. *From Dracula to Dickens. Gothic, Economics, and the Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Einen ausführlichen Einblick darin, wie die *Literatur* zur Ware im Viktorianismus wurde und welche Implikationen dies für die jeweiligen Autoren mit sich brachte, gewährt das von Francis O’Gorman herausgegebene *Victorian Literature and Finance*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹⁸² Houston. S.6.

industrial capitalism to monopolist capitalism, a form of capitalism requiring banks to monopolize lending and other forms of monetary transactions.¹⁸³

Die besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert allmählich aufziehende Dominanz des Banken- und Börsenwesens führte zu einer veränderten Wahrnehmung von Geld. Während bis zur Jahrhundertmitte Gold als der Standardmaßstab für den Wert von Waren stand, setzte danach eine deutliche Tendenz dazu ein, Geld vor allem als das zu verstehen, was als Zahlen über Konten, Aktienkurse etc. lief:

With the proliferation of complex forms of paper money – including, but not limited to, bills of exchange, checks, bonds, stocks, consols, drafts, promissory notes, Exchequer bills, Treasury bills – the gold in the gold standard gradually became obsolete. Thus the question, what is cash?, is not just rhetorical.¹⁸⁴

Je weniger nachvollziehbar die Geldströme in ihrer Form als pure Zifferreihen wurden, desto mysteriöser erschien der Kapitalmarkt, desto mehr ‚blindes‘ Vertrauen in ihn war nötig.¹⁸⁵ Für Houston stellt der Übergang vom „competitive capitalism to monopolistic capitalism“¹⁸⁶ den entscheidenden Schritt in der Radikalisierung der Hysterie zur Panik (pathologisch: Phobia) dar: Die Angst davor, in einem zusehends undurchsichtigen Finanzsystem Opfer etwa von Börsencrashes zu werden, schwoll zum Ende des 19. Jahrhunderts mehr und mehr an, was den bourgeois-kapitalistischen Wirtschaftsdiskurs dazu anhielt, den Bürgern immer wieder die (vermeintliche) Stabilität des Banken- und Börsenwesens nahe zu bringen: „Indeed, at the same time that the economic cycle’s volatility was considered inherent to the capitalist condition, Victorians were being trained to have faith in fiscal credit.“¹⁸⁷ Dieses Vertrauen sollte auch der Bank Charter Act von 1844 zementieren. In ihm wurde der Bank of England das Exklusivrecht auf den Banknotendruck eingeräumt und auch dies nur unter der Voraussetzung, dass für jeden Geldwert der entsprechende Wert in Gold vorhanden ist. Dennoch kam es nach den enormen Liquiditätsproblemen der Jahre 1825, 1836 und 1839 auch nach diesem Akt wiederholt zu beträchtlichen

¹⁸³ Houston. S.7.

¹⁸⁴ Houston. S.8f.

¹⁸⁵ Vgl. Houston. S.9.

¹⁸⁶ Houston. S.10.

¹⁸⁷ Houston. S.15.

finanziellen Instabilitäten, die im viktorianischen Bewusstsein Panik auslösten.¹⁸⁸ Private Konkurse und der Zusammenbruch kleinerer Banken stiegen zwischen 1800 und 1900 deutlich an und kaum ein Viktorianer konnte sich der Angst entziehen, irgendwann selbst davon betroffen zu sein: „Clearly, if the *ur-homo economicus* was firmly established in nineteenth-century Britain, part of his profile was to exist in conditions in which economic crisis was a norm.“¹⁸⁹

Die Hysterisierung des Begehrens innerhalb der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ist insgesamt unverkennbar an die Strukturen der neuen Wirtschaftsordnung gebunden. Der mit der Abkehr vom Feudalismus zurückgedrängte Diskurs des Herrn wurde durch den Diskurs des Hysterikers ersetzt – wobei diese hysterischen Elemente nicht nur in der Neudefinierung der aufgeklärten, ‚befreiten‘ Person zu finden sind (‚Wer bin ich, wenn nicht der, der gehorcht bzw. der, der befiehlt?‘), sondern, damit eng verbunden, auch den Kern der ökonomischen Ebene besetzen. Die wiederholte Relativierung aller vermeintlichen weltanschaulichen Sicherheiten entsprach der Dauerkrise auf wirtschaftlicher Seite, sprich: der Furcht davor, nie genug zu besitzen, verdrängt zu werden, dem Dauerdruck im Industriekapitalismus auf lange Sicht nicht gewachsen zu sein. Die Hysterie erfasste dabei die gesellschaftlich zusehends dominierende Bourgeoisie ebenso wie das Proletariat, die Ausbeutung der Arbeiterschaft ging Hand in Hand mit der Angst der Industriellen davor, im Konkurrenzkampf mit anderen Industriellen selbst zu unterliegen. Die verführerischen Diskurse des Liberalismus, denen zufolge das post-feudale Individuum sich endlich selbstbestimmt entfalten konnte und die Befriedigung seines materiellen Begehrens im Konsum, in monetärer Akkumulation und finanzieller Macht finden sollte, erwiesen sich für nicht wenige Viktorianer als trügerisch. Dafür, dass das Begehren unentwegt floss und nicht zum Stillstand kam, sollte unter anderem eine Erfindung sorgen, die den hysterischen Charakter des Kapitalismus wie kaum eine zweite greif- und erfahrbar machte: die im 19. Jahrhundert immer stärker um sich greifende kommerzielle Werbung, die mit der weltanschaulichen ‚Werbung‘ für die Akzeptanz der neuen Ordnung Hand in Hand zu gehen schien:

¹⁸⁸ Vgl. Houton. S.21-31.

¹⁸⁹ Houston. S.14.

Mit unwiderstehlicher Gewalt und in rasendem Ablauf änderten sich [während der Industrialisierung] die Lebensverhältnisse des Menschen, wurde die ganze Welt erschlossen und die Völker in ein gemeinsames Schicksal gezwungen. Diese Entwicklung hängt so mit derjenigen der Werbung zusammen, daß wir ihr etwas ausführlicher nachgehen müssen. Denn sie wirkte sich nicht nur – wie man vielleicht anzunehmen versucht wäre – auf die Wirtschaftswerbung aus, sondern namentlich auch auf die Propaganda.¹⁹⁰

Dabei macht ein Blick auf das Wesen der Wirtschaftswerbung deutlich, dass sie die grellere, dominantere Form der Verführung darstellt – und im Zuge ihres Wirkens den Effekt produziert, die an sie gebundene ‚subtilere‘ Verführung zur Annahme eines ideologischen Weltbildes in ihrer Grellheit zu kaschieren bzw. zu ‚überblenden‘.

4.3 Das Aufkommen der kommerziellen Werbung: Die Verführung zum Konsum

Werbung gab es zu allen Zeiten und in allen Kulturen: Marktschreier priesen bereits im Mittelalter ihre Dienste und ihre Leistungen an. Die systematisch organisierte Massenwerbung ist jedoch ein Produkt des Kapitalismus, insbesondere des amerikanischen: „Ohne Zweifel muss als einer der Väter der modernen Werbung der berühmte Amerikaner Phileas Taylor Barnum (1810-1891) angesprochen werden, der wohl als erster Wirtschaftswerbung auf jede mögliche Art und in größtem Ausmaße trieb.“¹⁹¹ Für Europa muss Frankreich als Mutterland der systematischen Werbung gelten, jedoch war es England, das sich als erstes von der französisch geprägten Art der Werbung als gediegene Verbreitung von Informationen zu einem bestimmten Produkt verabschiedete und eine vergleichsweise reißerische Form von Reklame entwickelte.¹⁹² Der Drang aufzufallen, auf sich und sein Produkt aufmerksam zu machen, führte dazu, dass die englische Werbeindustrie bereits vergleichsweise früh „alles [mied], was langweilig wirken konnte.“¹⁹³ Wie sehr

¹⁹⁰ Hanns Buchli. *6000 Jahre Werbung. Geschichte der Wirtschaftswerbung und der Propaganda 3. Das Zeitalter der Revolutionen*. Berlin, Walter de Gruyter, 1966. S.193.

¹⁹¹ Buchli. S.215.

¹⁹² Vgl. Buchli. S.209ff.

¹⁹³ Buchli. S.221.

die Bedeutung der kommerziellen¹⁹⁴ Werbung im 19. Jahrhundert stieg, macht unter anderem eine Studie Sabine Gieszingers deutlich, die die Werbeanzeigen in Englands ältester Zeitung *The Times* analysierte und zu folgendem Ergebnis kam:

The number of advertisements per issue of *The Times* has varied considerably over the years. While the first issues of *The Times* [in 1788] contained only about 30 advertisements and announcements, which included advertisements for auctions, housing, private sales, losses etc., in 1860 up to 400 advertisements were published in one issue of *The Times*.¹⁹⁵

Werbung wurde in England aber nicht nur in Zeitungen gemacht: So gilt als Vorläufer der 1854 in Berlin erfundenen Litfass-Säule die drehbare und von innen beleuchtete Plakatsäule des englischen Kaufmanns Harris, die dieser 1824 als Patent anmeldete.¹⁹⁶ Andere wichtige Werbemedien des 19. Jahrhunderts waren „[s]hop signs, the so-called trade cards or trademan’s card and posters“,¹⁹⁷ sowie (am Ende des Jahrhunderts) “handbills, which were handed out to passers-by in the street or delivered direct to people’s houses.”¹⁹⁸ Werbung wurde im viktorianischen Zeitalter auch zu einer dauerpräsenten Erscheinung auf den Straßen, denn die Hauswände wurden durch die sogenannten ‚billstickers‘ täglich zu riesigen Werbeflächen umfunktioniert.¹⁹⁹

Innerhalb der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war kommerzielle Werbung weithin umstritten: Es gab etwa in den Zeitungskommentaren um 1850 sowohl kritische Stimmen, die der Werbung die *respectability* absprachen wie auch jene, die in ihr den zu begrüßenden Geist von moderner Konkurrenz und Geschäftstüchtigkeit sahen.²⁰⁰ Werbung

¹⁹⁴ ‚Kommerziell‘ als Gegensatz etwa zu politischer Werbung (Parteienwerbung) etc.

¹⁹⁵ Sabine Gieszinger. *The History of Advertising Language. The Advertisements in The Times from 1788 to 1996*. Frankfurt am Main: Lang, 2001. S.21.

¹⁹⁶ vgl. Buchli. S.223.

¹⁹⁷ Gieszinger. S.31.

¹⁹⁸ Gieszinger. S.31.

¹⁹⁹ Vgl. Henry Sampson. *History of Advertising from the Earliest Times. Illustrated by Anecdotes, Curious Specimens, and Biographical Notes*. Detroit: Gale, 1974. S.25-27.

²⁰⁰ Vgl. Raymond Williams. ‘Advertising: The Magic System.’ *The Language of Advertising. Major Themes in English Studies*. Hg. Guy Cook. London: Routledge, 2008. S.36-57; hier: S.39. Umstritten blieb kommerzielle Werbung bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, wie Volker Depkat schreibt: “Noch um 1900 gab es [in den westlichen Industrieländern] einen breiten, vielgestaltigen und von ganz verschiedenen Akteuren getragenen Diskurs, der Hedonismus und Konsum als unmoralisch, als sündhaft, gar als gefährlich für den Zusammenhalt der

legte allerdings nicht nur an Quantität zu, sie veränderte sich im Laufe der Zeit auch inhaltlich: Wirkten die anfänglich in den Zeitungen und Journalen inserierten Werbetexte auf viele noch vergleichsweise ermüdend, so wurden die Annoncen speziell in England ab Mitte des 19. Jahrhunderts Schritt für Schritt zu regelrechten *eye catchers*, die zusehends eher ein gewisses Image des Produkts zu produzieren suchten als Produktinformationen zu transportieren. So heißt es in einer englischen Studie zur Werbung aus dem Jahr 1874: „[W]here we now get long or short announcements by the hundred, dictated by the spirit of business, our fathers received statements couched in a style of pure romance, which fully compensated for their comparatively meagre proportions.“²⁰¹ Zwar ist die moderne Werbung, wie wir sie heute kennen, ein Produkt des 20. Jahrhunderts (und speziell der 1920er Jahre), doch wurde bereits in den Jahren zwischen 1880 und 1900 damit begonnen, ‚psychologische‘ Werbung (im Sinne imagebehafteter, aggressiver Produktpropaganda, in der erotische, witzige oder geistreiche Identifikationsflächen aufgebaut werden) zu benutzen.²⁰² Die Texte wurden kürzer, prägnanter, die Werbung im *fin de siècle* erhielt jenes „eye-catching layout“²⁰³, das wir im Wesentlichen auch heute noch gewohnt sind. Zielgruppe der kommerziellen Werbung war bis zur Jahrhundertwende vor allem das Bürgertum, wie Thomas Richards schreibt: „The icons of Victorian commodity culture all originated in middle-class periodicals. Until the end of the nineteenth century advertising consisted almost entirely of the bourgeoisie talking to itself. [...] The working class eavesdropped, fascinated by the phantasmagoria.“²⁰⁴

Damals wie heute sollte und soll Werbung zum Kauf verführen, und das dahinter stehende Menschenbild wird deutlich, wenn man einen Blick in die entsprechende betriebswirtschaftliche Forschungsliteratur wirft, etwa in K. Chr. Behrens *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen*

Gesellschaft hinstellte und eine Ideologie der kontemplativen Zufriedenheit predigte.“ Volker Depkat. ‘Die Verdichtung der Kommunikation und die Vervielfältigung der Waren – Anmerkungen zur Geschichte der Werbung.’ *Wissen schaf(f)t Werbung*. Hgg. Sandra Reimann und Martin Sauerland. Regensburg: Universitätsverlag, 2010. S.16-43; hier: S.29.

²⁰¹ Sampson. S.1.

²⁰² Vgl. Williams. S.42ff.

²⁰³ Gieszinger. S.291.

²⁰⁴ Thomas Richards. *The Commodity Culture in Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851 – 1914*. Stanford: Stanford University Press, 1990. S.7. Richards verweist mit Marx darauf, dass die dominierenden Schichten in jeder Gesellschaft stets auch die stärksten symbolischen Repräsentationen produzierten, die sie „like a wary doctor testing a new inoculation“ (S.7) zunächst an sich selbst ‚testeten‘ (S.7).

*Beispielen von Werbefeldzügen.*²⁰⁵ „Wir betrachten Wirtschaftswerbung vornehmlich als ein Mittel der Ertragsmaximierung. *Ziel der Werbung* sind unter anderem Absatzsteigerung, Vergrößerung des Marktanteils, Vertriebskostensenkung und andere erwünschte *wirtschaftliche Effekte*.“²⁰⁶ Die Rolle des Menschen beschränkt sich dabei auf die des zu manipulierenden Konsumenten. Was zählt, ist die Masse, denn

Werbe-psychologie will und kann selbstverständlich nicht das Verhalten eines jeden konkreten Menschen vorhersagen, sondern nur das Durchschnittsverhalten von Menschengruppen. Nur dieses Durchschnittsverhalten kann ja von praktischem werblichen bzw. absatzpolitischen Interessen sein.²⁰⁷

Werbung steht als das entscheidende Bindemittel zwischen dem Produkt und dem Menschen bzw. dem Geld des Menschen. Die Kunst ist es, eine möglichst breite Masse von (potenziellen) Konsumenten dazu zu verführen, etwas zu erwerben, was sie ohne die entsprechende Werbung tendenziell überhaupt nicht begehren würden, bzw. in Lacan'schen Kategorien: das Begehren des Subjekts möglichst effektiv mit dem des großen Anderen gleichzusetzen. Moralische Aspekte werden als insignifikant bewertet. Was allein zählt, ist der finanziell messbare Erfolg von Werbung:

Der Wille zu beeinflussen wird als konstitutiv für den Begriff ‚Werbung‘ vorgeschlagen. Dies bedeutet eine Ablehnung ethisch gesetzter Definitionen der Werbung [...]. Freilich macht erst die Möglichkeit, der

²⁰⁵ Vgl. z.B. K. Chr. Behrens (Hg.). *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Wiesbaden: Gabler, 1970. Diese Arbeit entstand am Institut für Markt- und Verbraucherforschung der Freien Universität Berlin und versteht sich keineswegs als kritische Untersuchung der manipulativen Macht der Werbung. Vielmehr wird der (damals) aktuelle Stand der Dinge diskutiert und versucht, die Probleme zu zeigen und zu lösen, die die Werbung selbst hat (sprich: Wie man sie weiter verbessern bzw. verfeinern könnte). Auch, wenn sich diese Arbeit vor allem auf die modere Werbung des 20. Jahrhunderts bezieht, kann doch davon ausgegangen werden, dass sie im Kern auch die in der Form noch etwas ‚gedämpftere‘ Werbung des 19. Jahrhunderts erfasst.

²⁰⁶ Theo Hermann und Friedrich Denig. „Psychologische Probleme der Werbung.“ *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Hg. K. Chr. Behrens. Wiesbaden: Gabler, 1970. S.91-106; hier: S.94.

²⁰⁷ Hermann/Denig. S.95. Es muss einschränkend hinzugefügt werden, dass es am Beginn der Geschichte der kommerziellen Werbung keine Werbe-psychologie nach den heute bekannten Maßstäben gab/geben konnte. Nichtsdestotrotz denke ich, dass sich die Grundzüge der Wirtschaftswerbung bereits in deren Anfängen wiederfinden lassen und die nachträgliche Betrachtung durch die Werbeforschung selbst nach über 100 Jahren auch den Kern der ersten Werbeanzeigen etc. aufzeigt. Im Sinne Lacans formuliert: Die Grundfunktion von Werbung, den Mangel an Sein im Subjekt ‚anzusprechen‘ und das Begehren des Subjekts konsum- und absatzorientiert zu steuern, war/ist heute wie vor 100 Jahren Sinn und Zweck von Werbung.

Beeinflussung legitim zu widerstehen, sie zur ‚Werbung‘. Doch darf das Postulat legitimer Autonomie nicht mit dem Postulat des ‚freien Willens‘ der Umworbenen verwechselt werden. Vielmehr beruht die legitime Autonomie des Umworbenen auf dem Einfluss dritter Mächte, die gewisse Mittel der Autonomiebeeinträchtigung durch Sanktionen wirksam illegitim machen.²⁰⁸

Als sogenannte dritte Mächte werden die Justiz, der Staat, das Gewissen oder die Religion aufgeführt. Diese sorgen durch entsprechende Machtdiskurse dafür, dass das Individuum seine (vermeintliche) Autonomie als garantiert und geschützt empfindet und Werbung konsequenterweise nicht als Überschreitung der Grenze zur psychophysischen Gewaltanwendung betrachtet wird. Gleichgültig, ob die Autonomie des Umworbenen angeboren sei oder auf Erziehung beruhe, sie zu unterwandern ist (nach Lars Clausen) das Ziel jeder Werbung:

Stets [...] soll der Adressat nicht mehr autonom, sondern heteronom, das heißt, beeinflusst, handeln. Wenn dann der Wille, der hinter der Werbung steht, sich auch gegen Autonomie, also Widerstreben, durchzusetzen vermag, so ist dies die Definition der ‚Macht‘ [...]. Werbung ist ein *Machtmittel*.²⁰⁹

Über die hier anklingende Nähe zur ideologischen Beeinflussung heißt es weiter:

Das Ersetzen alter und das Einsetzen neuer Wertvorstellungen beim Umworbenen hat Werbung mit *Erziehung* wie auch mit *Mission* gemein. Da wir von einer Definition der Werte, für die im einzelnen geworben wird, absehen, haben wir den Unterschied zwischen Werbung und Erziehung/Mission auf anderer Ebene zu suchen. Dies fällt schwer, wenn Werbung sich als Konsumerziehung oder Botschaft eines besseren Lebens gewandelt. Doch sind graduelle Unterschiede darin auszumachen, daß Erziehen und Missionieren oft ein gesamtgesellschaftliches Interesse und Ziel der Beeinflussung voraussetzen und ihre Vorhaben gerne durch andere gesellschaftliche Mächte unterstützen lassen. – Autonomie wird dann illegitim.²¹⁰

Der Unterschied zwischen ideologischer Propaganda und kommerzieller Werbung liegt demnach allenfalls darin, dass die Verführung zum Konsum für

²⁰⁸ Lars Clausen. „Soziologische Probleme der Werbung.“ *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Hg. K. Chr. Behrens. Wiesbaden: Gabler, 1970. S.107-116; hier: S.108.

²⁰⁹ Clausen. S.108.

²¹⁰ Clausen. S.110.

sich weder den Anspruch noch die Pflicht sieht, sich und ihre Interessen moralischen Überlegungen zu unterwerfen. Was in beiden Fällen von großer Bedeutung ist, ist die Zurückdrängung von Autonomie zugunsten der Formierung und Stabilisierung einer möglichst großen, heterogenen Masse von Konsumenten. Entscheidend für die kommerzielle Werbung ist es, eben dieser Masse eine vermeintliche Interessenskoinzidenz vor Augen zu führen, die anschließend in Maßen, jedoch nie gänzlich befriedigt wird: „*Triebe oder Launen* des Umworbenen *zu erfüllen*, kann die Werbung nicht stärker wollen, als der Anbieter die Nachfrage befriedigen will: Stillt er sie zu gründlich, so setzt er künftig nichts mehr ab.“²¹¹ Im Menschenbild der Werbeindustrie gerät das Individuum letztlich in eine rein funktionale Rolle, in der es allein dem Zweck dient, die Konsumspirale weiter zu treiben. Moralische Kategorien werden abgelehnt. Die Autonomie des zu umwerbenden Individuums wird am Ende als Illusion aufgefasst, eine Illusion, die darauf gründet, dass gewisse ideologische Felder des soziokulturellen Lebens diese (bzw. deren Schutz) propagieren.

An dieser Stelle bleibt jedoch eine zentrale Frage (für deren Beantwortung sich die Thesen Lacans als besonders geeignet erweisen): Warum ‚funktioniert‘ Werbung überhaupt? Weshalb erzielte kommerzielle Bewerbung auch im Viktorianischen Zeitalter bereits solch beeindruckende wirtschaftliche Effekte, dass ihre Gestaltung und Verbreitung bald selbst zu einem großen, gut organisierten Geschäft wurde? Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Werbung in England nicht nur massiv ausgeweitet, sie hatte für viele auch die Grenzen des moralisch Annehmbaren überschritten:

It was noted in 1897 that ‚*The Times* itself’ was permitting ‚advertisements in type which three years ago would have been considered fit only for the street hoardings’, while the front page of the *Daily Mail* held rows of drawings of rather bashful women in combinations. [...] To many people, yet again, it seemed that the advertisers had ‘gone about as far as they can go.’ For many people, also, it was much too far. A society [sic] for Checking the Abuses of Public Advertising (SCAPA) had been formed in 1898, and of course had been described by the United Bill Posters Association as ‘super-sensitive faddists’.²¹²

²¹¹ Clausen. S.109.

²¹² Williams bzw. zitiert nach Williams. S.42.

Wie also konnte Werbung diese für viele Viktorianer exzesshaft und unsittlich anmutende Form annehmen, ohne dabei ihre gesellschaftliche Macht zu verlieren? Zu erklären ist dies, wenn man sich einmal mehr die Bedeutung vor Augen führt, die Lacan der Position des anderen/Anderen zumisst, sprich: der Position der von außen generierten Primäridentifikation im Spiegelstadium (mittels des kleinen anderen) sowie den darauf folgenden Identifikationen innerhalb der Symbolischen Ordnung (mittels des großen Anderen). Werbung bietet dem ewig strömenden Begehren des Einzelnen einen überaus greifbaren Anlaufpunkt, sie steuert das Begehren auf eine (kurzfristig einzunehmende) Position, das zu vermarktende Produkt, hin. Darüber hinaus scheint Werbung das ‚Versprechen‘ zu vermitteln, dass das beworbene Produkt den das Subjekt bedrängenden Mangel an Sein füllen könnte – und zwar in einer Form, die dem vergleichsweise brüchigen Selbstbild eine höhere, allumfassende Identifikation bietet. So schreibt Judith Williamson in ihrer Lacan’schen Analyse von Werbung zurecht: „An advertisement dangles before us an image of the Other; but invites us to become the Same: capitalising on our regressive tendency towards the Imaginary unity of the Ego-Ideal. In offering us *symbols* as the objects of unity they ensnare us in a quest for the impossible.”²¹³ Dieses Unmögliche ist (natürlich) jene Illusion, es gäbe etwas, das Einheit und Ganzsein gewährleisten könnte. Auf diese in Aussicht gestellte Erfüllung des *manque d’être* geht auch Pasi Falk ein, der darauf verweist, dass jedem Produkt etwas kaum Fassbares innewohnt, das über seine offensichtlichen Qualitäten hinausreicht:

There are various different ways to argue in favour of a product; you may say it is ‚useful‘, ‚comfortable‘, ‚healthy‘, that it brings ‚social prestige‘ or simply that it ‚makes you feel good‘. The crucial thing is that an image is created of a ‚good object‘ – to use the psychoanalytical concept introduced by Melanie Klein (1932) – that *you* do not yet have.²¹⁴

Kommerzielle Werbung preist also nicht nur eine Ware an, die diese oder jene Qualitäten besitzt und das Leben des Konsumenten angenehmer oder leichter

²¹³ Judith Williamson. *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. London: Boyars, 1984. S.65.

²¹⁴ Pasi Falk. *The Consuming Body*. Thousand Oaks: Sage, 1994. S.154. Zum Konzept des guten Objekts bei Melanie Klein vgl. Melanie Klein. *Die Psychoanalyse des Kindes*. München: Reinhardt, 1971.

machen könnte; sie richtet das Begehren des Subjekts vor allem auch auf jene kaum fassbare Ebene der Ware, die Marx als eine "voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken"²¹⁵ bezeichnete: Werbung kanalisiert das Begehren des in sich gespaltenen Subjekts oberflächlich betrachtet auf Objekte des Konsums, im Prinzip jedoch auf *objects petits a*. John Desmond bringt dies auf den Punkt, wenn er mit Blick auf die moderne Werbung schreibt:

[M]edia bombard consumers with idealized and unattainable images of control, mastery, beauty, perfection and youth, which are snatched at eagerly by those who consume them and who use them to shore up their fragile and battered 'egos'. However the ultimate aim of the entire enterprise, to almost literally climb back into the womb of the mother, is impossible. The quest for wholeness and identity is thus revealed to be illusory and a sham, with modern-day 'Don Quixotes' armouring themselves with brand-names such as Ralph Lauren [...] in a futile bit to be 'themselves'.²¹⁶

Auch wenn Konsumwerbung im 19. Jahrhundert weniger mit *images* operierte als ihre moderne Variante, kann die These Desmonds im Wesentlichen auch für die viktorianischen Verhältnisse geltend gemacht werden. Damals wie heute bedient sich Konsumwerbung des *manque d'être* im menschlichen Dasein, damals wie heute dient sie der kapitalistischen Ordnung. Nachvollziehbar ist zudem in beiden Fällen Baudrillards These, der zufolge sich die kalte Verführung stets und ausführlich der Ebene der Zeichen bedient und versucht, den Raum des Symbolischen immer dichter werden zu lassen. Der Erfolg der Werbung im viktorianischen England dokumentiert, dass die ludische Verführung in Form der Werbeanzeigen das Fließen des Begehrens bereits im 19. Jahrhundert auf gekonnte Weise zu instrumentalisieren wusste. Werbung verstand es sehr früh, das intensive Suchen des ‚befreiten‘ Subjekts nach letzten, allumfassenden Antworten seitens des großen Anderen für die Steigerung des Warenkonsums zu nutzen. Damit wurde sie zum wohl grellsten Ausdruck der kalten Form der Verführung – und bot den subtileren Formen der ludischen Verführung vielleicht eine Art unsichtbaren, weil überblendeten Raum, in dem diese operieren konnten. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Verbindungen es gibt zwischen dem sich im Bürgerlichen etablierenden Bild hegemonialer Männlichkeit (das – wie zu zeigen sein wird – auf gewisse

²¹⁵ Marx. S.76.

²¹⁶ John Desmond. *Consuming Behaviour*. Houndmills: Palgrave, 2003. S.264f.

Weise ebenfalls als Werbeikone betrachtet werden kann) und dem Begehren des Subjekts.

4.4 (Ver-)Führung durch hegemoniale Männlichkeit

Gebunden ist die Verführung zur Einreihung des ‚befreiten‘ Subjekts in die bourgeois-kapitalistische Weltanschauung an ein hegemoniales Konzept von Männlichkeit, d.h. dass sich die ideologische Markierung der bürgerlichen Weltordnung des (18. und) 19. Jahrhunderts in einem (ebenfalls propagierten) Idealbild des Mannes widerzuspiegeln schien.²¹⁷ Die ideale Männlichkeit wurde zur sichtbaren, quasi greifbaren Manifestation von allem vermeintlich Guten, das der Wandel von Industrialisierung und Bourgeoisierung nach sich zog. Der ideale Mann verkörperte (im doppelten Sinn des Wortes) die Aufgeklärtheit, Fortschrittlichkeit und Philantropie der neuen Zeit und wurde so nicht nur zu ihrem herausragenden Orientierungspunkt und Sinnbild, sondern gewissermaßen auch zu einer Leit- und Werbefigur, die quasi als Image einstand und den Weg vorgab. Dieses Konzept ließ sich im Lauf des 18. Jahrhunderts vervollständigen: Das sich ausbreitende Schul- und Erziehungswesen, die sich stetig ausweitenden Kommunikationsmöglichkeiten und das Aufblühen des Zeitungs- und Magazinwesens ermöglichten unter anderem die Etablierung eines männlichen Idealbildes, das nicht nur die immer dominantere Bourgeoisie prägte, sondern nach und nach auch die Arbeiterschaft erfasste.²¹⁸ Dieses hegemoniale Konzept von Männlichkeit „ist an Kapitalismus, Nationalismus, Imperialismus und Militarismus gekoppelt, zugleich aber ist es in Europa eine universale Erscheinung, die zu einem europäischen hegemonialen Männlichkeitsbild führt.“²¹⁹ Dieses Leitbild war in der englischen Kultur des späten 18. und 19. Jahrhunderts keineswegs gesellschaftlich verordnet, schließlich versuchte diese, sich bewusst als offen, gerecht, aufgeklärt und tolerant darzustellen. Hinter der vermeintlichen Freiheit verbarg sich jedoch wiederum eine Verführung bzw. Nötigung, die es den

²¹⁷ Vgl. Wolfgang Schmale. *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien: Böhlau, 2003. S.149ff.

²¹⁸ Vgl. Schmale. S.176-194.

²¹⁹ Schmale. S.153.

meisten männlichen Mitgliedern der englischen Gesellschaft nur schwerlich erlaubte, die proklamierte Form von Männlichkeit zu ignorieren, wie Wolfgang Schmale schreibt:

Die Existenz eines hegemonialen Männlichkeitskonzepts besagt nicht, daß es für alle Männer praktisch oder auch nur als anzustrebendes Ideal gilt. Aber es strukturiert die Art und Weise, wie in einer Gesellschaft praktische Männlichkeit ausgehandelt wird, da es, und das ist im Grunde mit ‚hegemonial‘ gemeint, von der herrschenden Schicht oder Klasse über die gesellschaftlich entscheidenden Kommunikationskanäle persuasiv verbreitet wird. Andere Männlichkeiten sind sozial keineswegs unmöglich, aber sie sind der Gefahr der Stigmatisierung ausgesetzt oder müssen als bewusste Opposition gegen das herrschende Männlichkeitskonzept [...] eingesetzt werden. Das hegemoniale Männlichkeitskonzept schafft ein permanentes öffentliches und individuelles Konfliktpotential. Die individuelle Männlichkeit misst sich und wird gemessen am hegemonialen Konzept, an ihrer Nähe oder Ferne zu diesem.²²⁰

Die Orientierung Schmales an den Analysen Foucaults ist an dieser Stelle unübersehbar: Die Sanktionierung eines hegemonialen Konzepts von Männlichkeit lief in einem konzentrierten Rahmen analog zu jenen Markierungen, die sich prinzipiell durch das Feld des Diskursiven zogen. Die hegemoniale Männlichkeit setzte also den Maßstab, an dem sich die bürgerliche Gesellschaft orientierte und nach dem sie sich ausrichtete. Über das hegemoniale Konzept vom Mann liefen die ‚Fäden‘ sämtlicher ideologischer Markierungen in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen: „Alles, wirklich alles: ideell, materiell, körperlich, moralisch, habituell, wird dichotomisch-geschlechtlich und asymmetrisch durch überlegene Männlichkeit markiert.“²²¹

Als reinsten Ausdruck dieses Konzepts galt der *gentleman*, der sich durch Rationalität, Tüchtigkeit, Tugend, Anstand, Manieren, Disziplin, Fortschrittsglauben und Philanthropie auszeichnete. Er war, wie Steven Marcus schreibt, „earnest, morally austere yet liberally inclined, sincere, open-minded, possessed by the belief that it was his duty to work toward the alleviation of the endless human misery and suffering which sometimes seem to be the chief

²²⁰ Schmale. S.153f.

²²¹ Schmale. S.154.

constituents of society.“²²² Der bürgerliche Mann des 19. Jahrhunderts vertraute auf die grundsätzlichen Fähigkeiten der Aufklärung, der Wissenschaft und der *Self-Help* (so der sprechende Titel des äußerst populären Ratgebers von Samuel Smiles aus dem Jahr 1859).²²³ Im Selbstverständnis des Viktorianismus war jedermann(n) seines Glückes Schmied und dies beinhaltete die Bereitschaft und die Fähigkeit, (hart) zu arbeiten.²²⁴ Auch um sich von der oft als dekadent, faul und überheblich empfundenen Aristokratie abzugrenzen, orientierte sich der bürgerliche Viktorianer an einer „mixture of self-discipline and piety that constituted a broad middle-class consensus in the period [of Victorianism].“²²⁵ Das Schlagwort von der bürgerlichen ‚Gospel of Work‘²²⁶ verweist auf den hohen Stellenwert, den einflussreiche viktorianische Denker wie Thomas Carlyle oder Samuel Smiles der Arbeit zusprachen (in der Carlyl’schen Diktion wird die Arbeit gar in den höchsten Stand erhoben und eine ‚Aristocracy of Labour‘ ausgerufen).²²⁷ Der Diskurs vom Wert der Arbeit wurde zu einem grundlegenden ideologischen Pfeiler der (männlichen) Mittelklasse, da sich in ihm die Abgrenzung zum ‚verkommenen, parasitären‘ Adel und der Geist sowohl des Utilitarismus wie des Kapitalismus kristallisierten:

Masculinity and industry are primary concepts in the Victorian ‚Gospel of Work‘. To be a man is to be industrious. [...] To be a successful man is to be a productive man and to be a successful society is to have a large (and ever expanding) Gross Domestic Product. The individual male is remade in the image of social production and the imperative to work combines economics and morality. Similarly, industriousness and the Victorian period combined connotations of individual effort and industrial production.²²⁸

²²² Steven Marcus. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century-England*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966. S.2.

²²³ Samuel Smiles. *Self Help; with Illustrations of Conduct and Perseverance*. [1859]. Rockville: Serenity, 2008. Vgl. dazu auch Fabian et al. S.181ff: Smiles’ Bestseller beschrieb „zahlreiche Modellebensläufe, Biographien solcher Zeitgenossen, die es aus eigener Kraft durch Fleiß, Sparsamkeit und stetes Streben zu etwas gebracht haben“ (S.181). Vgl. zu Smiles auch Martin A. Danahay. *Gender at Work in Victorian Culture. Literature, Art and Masculinity*. Aldershot: Ashgate, 2005. S.23-46.

²²⁴ Vgl. Danahay. *Gender at Work in Victorian Culture. Literature, Art and Masculinity*. Er analysiert in seiner doppeldeutig betitelten Studie unter anderem den Wert der Arbeit im bürgerlichen Selbstverständnis. Ergänzend dazu sei auch verwiesen auf Herbert Sussmans Studie *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

²²⁵ Danahay. S.23.

²²⁶ Vgl. Danahay. S.23ff.

²²⁷ Vgl. Danahay. S.32.

²²⁸ Danahay. S.39.

Als der Platz der Frau wurden (aus der alles dominierenden patriarchalischen Sicht) Heim und Herd gesehen. Frauen, die für Lohn arbeiteten, entfernten sich in den Augen vieler Männer erheblich zu weit von den ihnen zugewiesenen Rollen als Ehefrau, Mutter und *angel in the house*²²⁹ und wurden entsprechend skeptisch bis ablehnend behandelt, wie Danahay belegt: „Women working brought forth images not only of prostitution but also of a threatening female independence that could be expressed both sexually and financially.“²³⁰ Das Prinzip des Handelns, des Aktiven und des Sich-Bewähren-Müssens im öffentlichen Raum war vollständig auf den Mann zugeschnitten; Frauen, die nicht als un-weiblich angesehen oder als ‚käuflich‘ gebrandmarkt werden wollten, hatten sich entsprechend mit der Rolle der Passiven im privaten Raum abzufinden:

The Victorian Male, especially in the middle class, remade himself in the image of production and free trade. Middle-class ideology fused free trade and masculinity [...]. The languages of capital and masculinity fuse in the ideal of ‘productivity’ that was seen in opposition to the feminine and ‘useless’ consumption.²³¹

So, wie Frauen sich aus der (öffentlichen) Männerwelt fernzuhalten hatten, so sollten sich umgekehrt Männer auch vor dem ‘bedenklichen Einfluss’ von allzu viel (privater) Weiblichkeit schützen: “[T]he man who spent too much time in the company of wife and daughters might become effeminised at the expense of both his manly vigour and his familial authority.”²³² Der Platz des Mannes war im 19. Jahrhundert vor allem der unter anderen Männern, was “the central role of peer approval in confirming masculine status”²³³ widerspiegelt. Darüber hinaus konnte speziell der rege Kontakt zu anderen Männern gewährleisten,

²²⁹ Diesen Begriff prägte Coventry Patmore in seinem zwischen 1854 und 1862 geschriebenen bzw. fortgeschriebenen *narrative poem* *The Angel in the House*. Coventry Patmore. *The Angel in the House*. London: Macmillan, 1863.

²³⁰ Danahay. S.64.

²³¹ Danahay. S.43.

²³² John Tosh. „The Old Adam and the New Man: Emerging Themes in the History of English Masculinities, 1750-1850.“ *English Masculinities*. Hgg. Tim Hitchcock und Michèle Cohen. London: Longman, 1999. S.217-238; hier: S.228. An dieser Stelle sei auch auf die Analysen Eve Kosofsky Sedgwick verwiesen, die für den Zeitraum 1750 bis 1850 im Detail untersuchte, wie sich das, was man heute wohl als *male bonding* bezeichnen würde (und was bei Sedgwick als ‚homosocial desire‘ erscheint), in den post-feudalen Strukturen von Männlichkeit niederschlug. Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

²³³ Tosh. S.229.

dass die hoch angesehenen geschäftlichen bzw. arbeitsrelevanten Beziehungen aufrechterhalten bzw. ausgebaut werden konnten.²³⁴

Der Mann im Viktorianismus hatte aber nicht nur die Prinzipien des Utilitarismus und der Arbeitsethik zu verkörpern, er musste gleichzeitig auch eine Fähigkeit besitzen, die mit dem Ideal des Aktiven, des Strebsamen nicht nur zum Teil schwer kompatibel war, sondern bisweilen gar in Widerspruch dazu stand: er musste sich ‚im Griff haben‘, also die Fähigkeit zu *restraint* vorweisen. Als im Gegensatz zur Frau vermeintlich rational gesteuertes bzw. begabtes Wesen hatte der Mann stets zu beweisen, dass er die Kontrolle über seine Gefühle und Handlungen besaß. Heftige emotionale Ausbrüche wurden innerhalb der Bourgeoisie als vulgär oder ‚weibisch‘ empfunden. Die Kontrolle von Aggressionen etwa galt bereits im 18. Jahrhundert als unerlässlich für das sich damals etablierende Bild vom *gentleman*, wie Elizabeth Foyster schreibt:

For those who aspired to be regarded as gentlemen, angry behaviour was to be avoided at all costs. According to these treatises, true gentility was about avoiding the vices of the traditional social elite which had been occasioned by anger, such as duelling and adherence to false honour codes. But it was also concerned with the distinction from the ‘rude and uncultivated Vulgar, whose undisciplined passions, thro’ Indulgence, have more Ferocity than Beasts’.²³⁵

Zwar sollte der Mann seinen Körper in Form halten, doch galt es, eine ‚neue‘ Form der Kanalisierung von ‚männlicher‘ Kraft und Aggression zu finden. Die konzeptionelle Verbindung Mann-Waffe-Kampf löste sich zwischen 1750 und 1850 allmählich auf, da sie mit dem sich ausbreitenden bürgerlich-rationalen Konzept von *restraint* und zivilisiertem Umgang schwerlich kompatibel war;²³⁶ stattdessen wurde die Jagd innerhalb der Mittelklasse zu einem beliebten Ventil für die ‚angestaute‘ aggressive Energie des Männlichen: „[A]ll the excitement of war with only half its danger“, as the hunting journalist R.S. Surtees conceded.²³⁷ Elemente des Soldatischen (etwa Hierarchie, Befehl und Gehorsam, Disziplin und Ordnung), das in seiner Wertschätzung zwischen ca.

²³⁴ Vgl. Tosh. S.228f.

²³⁵ Elizabeth Foyster. „Boys will be Boys? Manhood and Aggression, 1660-1800.“ *English Masculinities*. Hgg. Tim Hitchcock und Michèle Cohen. London: Longman, 1999. S.151-166; hier: S.162. bzw. zitiert nach Foyster. S.162. Foyster zitiert an dieser Stelle eine pädagogische Schrift aus dem Jahr 1750: W. Webster. *A Casuistical Essay on Anger and Forgiveness* London, 1750.

²³⁶ Vgl. Tosh. S.222.

²³⁷ Zitiert nach Tosh. S.222.

1815 und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgedrängt war,²³⁸ sollten vom bourgeois Mann gewissermaßen nur noch zu Hause ausgelebt werden – und zwar insofern, als es dort (weiterhin) galt, die männliche bzw. väterliche Macht innerhalb der eigenen Familie zu verkörpern, wie Tosh schreibt: „Adult gender identity for men involved forming a household, maintaining it, protecting it, and controlling it. As a socially validated status, masculinity depended on these attributes as strongly as ever.“²³⁹

Aggressiv durfte der Mann auch im Bereich der Sexualität bleiben. Während die Frau bei vor- oder außerehelichen sexuellen Kontakten mit massiver sozialer Ächtung bestraft wurde, stand der (junge) Mann im hegemonialen Idealbild des 19. Jahrhunderts gar unter dem Druck, seine Männlichkeit auch im Bett zu beweisen:

Except for those from devout families, they [young men] were under pressure to lose their virginity, and repeated ‚conquests‘ were a form of display intended to impress other males. This is the main explanation for the vast scale of Victorian prostitution, whose clients encompassed every variant of bachelorship from the common soldier living in barracks to the well-heeled bourgeois awaiting the means to marry in style.²⁴⁰

Dieser Druck, seine Männlichkeit auch sexuell unter Beweis stellen zu müssen, basierte nicht zuletzt auf den sich im 19. Jahrhundert massiv ausweitenden Forschungen zur Sexualität, die dem ‚normalen‘ Mann auf diesem Gebiet ein hohes und natürliches ‚Aggressionspotential‘ bescheinigten. Diese Lehrmeinung fand ihren Ausdruck unter anderem in der *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie* (1886) Rudolf von Krafft-Ebings.²⁴¹ Darin wird der Frau ein von Natur aus niedriger Sexualtrieb und (analog dazu) eine klare Dominanz des ‚reinen‘, spirituell-emotionalen Liebens bescheinigt („Ist es [das Weib] geistig normal entwickelt und wohlerzogen, ist sein sinnliches Verlangen ein geringes. Wäre dem nicht so, so müsste die ganze Welt ein Bordell und

²³⁸ Vgl. Tosh: „Military manliness was still at a premium during the Napoleonic Wars, but it rapidly lost ground after 1815“ (S.222) bzw. Schmale, der die „zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bis Zweiter Weltkrieg einschließlich“ als die Hochphase der (Re-)Militarisierung des europäischen Mannes bezeichnet. S.198.

²³⁹ Tosh. S.223.

²⁴⁰ Tosh. S.224.

²⁴¹ Rudolf von Krafft-Ebing. *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart: Enke, 1886.

Ehe und Familie undenkbar sein²⁴²); zugleich erscheint der Mann in dieser Studie als *per se* stark triebgesteuert:

Ohne Zweifel hat der Mann ein lebhafteres geschlechtliches Bedürfnis als das Weib. Folge leistend einem mächtigen Naturtrieb begehrt er von einem gewissen Alter an ein Weib. Er liebt sinnlich, wird in seiner Wahl bestimmt durch körperliche Vorzüge. Dem mächtigen Drange der Natur folgend, ist er aggressiv und stürmisch in seiner Liebeswerbung. Gleichwohl füllt das Gebot der Natur nicht sein ganzes psychisches Dasein aus. Ist sein Verlangen erfüllt, so tritt seine Liebe temporär hinter anderen vitalen und socialen Interessen zurück.²⁴³

Die Verführung von Dienstmädchen im bourgeoisen Milieu des 19. Jahrhunderts war, wie Klaus Theweleit (für den deutschen Raum) feststellt, eine durchaus gängige Praxis, mit der sich junge Männer ihre ersten sexuellen ‚Sporen‘ verdienten. Oft wurde in der Anstellung der Mädchen „eine Art sexuellen Verfügungsrechts“²⁴⁴ seitens der bürgerlichen Herren mit angenommen: „Eine tendentielle Identität zwischen dem Dienstmädchen und der Prostituierten war damit durch die gesellschaftlichen Verhältnisse von vornherein gegeben.“²⁴⁵ Auch galt der Mann, der seine Gattin betrog, als im Prinzip entschuldbar. So urteilte Krafft-Ebing:

Da dem Manne durch die Natur die Stelle des aggressiven Theils im sexuellen Leben zufällt, läuft er Gefahr, die Grenzen, welche ihm Sitte und Gesetz gezogen haben, zu überschreiten. Unendlich schwerer fällt's moralisch in's Gewicht und viel schwerer sollte gesetzlich wiegen der Ehebruch des Weibes gegenüber dem vom Manne begangenen.²⁴⁶

Das männliche Überschreiten von Grenzen konnte (anders als bei der Frau) noch toleriert werden, galt bisweilen gar als stillschweigend zu bewundernder Ausdruck nicht zu zähmender Männlichkeit, solange die prinzipiellen Richtlinien idealer Männlichkeit eingehalten wurden, sprich: „[E]mphasis on rationality as

²⁴² Krafft-Ebing. S.10f.

²⁴³ Krafft-Ebing. S.10.

²⁴⁴ Klaus Theweleit. *Männerphantasien 1+2. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Band 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Zürich: Piper, 2000. S.172. Theweleits Aussage bezieht sich zwar auf Dienstmädchen in Deutschland, doch kann angesichts der Hegemonialität des Männlichkeitsbildes im Europa des 19. Jahrhunderts wohl angenommen werden, dass sich die Verhältnisse in den viktorianischen Bürgerhäusern davon nicht erheblich unterscheiden.

²⁴⁵ Theweleit. S.172.

²⁴⁶ Krafft-Ebing. S.11. Die betrügende Frau „entehrt nicht nur sich, sondern auch den Mann und die Familie [...]“ und gefährdet dabei die Stabilität der gesamten Gesellschaft. S.11.

against emotionality, energy rather than repose, constancy instead of variability, action instead of passivity, and taciturnity rather than talkativeness.“²⁴⁷

Das bourgeois geprägte Idealbild des Mannes wirkte nach allen Seiten, es wurde quasi zur ideologischen Werbeikone des 19. Jahrhunderts – zu einer Ikone, an der sich, wie Schmale konstatiert, invertiert auch die Frau orientieren sollte: „Frauenrollen und Weiblichkeit werden [in einer bürgerlichen Gesellschaft] in Relation zu Männlichkeit definiert“.²⁴⁸ Die Frau galt als invertierte Form des idealen Mannes bekanntermaßen als emotional, unstet, irrational und wurde nicht selten in einer Dichotomie von fürsorglicher Mutter und Ehegattin einerseits und Lustobjekt andererseits verortet. Dementsprechend heißt es bei Krafft-Ebing: „Selbst auf der Höhe der Gesittung kann es dem Manne nicht verübelt werden, daß er im Weibe zunächst den Gegenstand für die Befriedigung seines Naturtriebes erkennt.“²⁴⁹ Vor diesem Hintergrund kann es kaum verwundern, dass Frauen auch in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht selten als Opfer männlicher Lust erscheinen bzw. zu Männer umgarnenden *femmes fatales* stilisiert werden (dazu mehr in Kapitel 5.6).

Während das Bild der Frau im 19. Jahrhundert zutiefst patriarchalisch geprägt wirkte und erst mit dem Aufkommen der Frauenbewegung in Frage gestellt wurde, schien sich das Bild des Mannes schon früher, speziell zwischen 1750 und 1850, fundamental zu verändern. Dem ‚neuen‘ Mann, der sich prototypisch im *gentleman* manifestierte, standen vermeintlich viele Wege offen: der Weg in die Bildung, in den ökonomischen Wohlstand, in den sozialen Aufstieg, in die Individualität. Dennoch ist Tosh zuzustimmen, wenn er urteilt, der ‚neue‘ Mann habe „a greater scope for masculine individuality but not necessarily any greater freedom of choice in determining how that individuality should be defined.“²⁵⁰ Dies entspricht dem oben beschriebenen Phänomen, dass sich das Feld des Diskursiven im 19. Jahrhundert zusehends ausbreitete und sich dadurch ein Raum der Offenheit entwickelte, der jedem die Gelegenheit gab, sich nach dem Abschütteln der feudalen Strukturen ‚frei‘ zu

²⁴⁷ Tosh. S.226.

²⁴⁸ Schmale. S.154.

²⁴⁹ Krafft-Ebing. S.12.

²⁵⁰ Tosh. S.219.

entwickeln – wobei freilich die Wahlmöglichkeiten durch die speziell von Foucault beschriebenen Mechanismen (Stigmatisierung etc.) spürbar eingeengt waren und eine tatsächlich freie (bzw. freiere) Wahl der individuellen Entfaltung nicht selten eine ideologisch bedingte Illusion blieb.

Es lohnt sich einmal mehr, Lacans Theorien heranzuziehen, um dieses hegemoniale Bild von Männlichkeit im 19. Jahrhundert zu analysieren. So weist Stefan Horlacher zurecht auf einen der (nach Lacan) großen prinzipiellen Unterschiede zwischen Mann und Frau hin: „Im Gegensatz zur weiblichen ist die männliche Struktur völlig von der symbolischen Kastration determiniert und geht in der die symbolische Ordnung bestimmenden phallischen Funktion auf.“²⁵¹ Da das Begehren stets am Mangel an Sein hängt, besitzt auch der Phallus die Dimension dieses Mangels:

Insofar as desire is always correlated with lack, the phallus is *the signifier of lack*. Its displacements and shifts indicate the movement of lack within the structure as a whole. Whereas castration refers to the primordial loss which sets the structure in motion, the phallus is the signifier of that loss.²⁵²

Der Phallus steht im Sinne Lacans für *“the function that insinuates lack, that is, the alienating function of language.”*²⁵³ Anders als Frauen sind Männer dem Phallus laut Lacan komplett unterworfen, komplett durch ihn bestimmt. So schreibt Fink:

Despite the infinite permutations allowed by language in the constitution of desire, man can be seen as bounded or finite with respect to the symbolic register. [...] Man’s pleasures are limited to those allowed by the play of the signifier itself – to what Lacan calls phallic jouissance, and to what might similarly be called symbolic jouissance.²⁵⁴

Die *jouissance*, zu der der Mann fähig ist bzw. der er ‚hinterherjagt‘, ist also vollständig in der Symbolischen Ordnung, im Anderen verortet. Dies macht deutlich, warum die ideologischen Leitlinien im 19. Jahrhundert allesamt männlich markiert waren bzw. warum das Idealbild des hegemonialen neuen

²⁵¹ Stefan Horlacher. *Masculinities. Konzeptionen von Männlichkeit im Werk von Thomas Hardy und D.H. Lawrence*. Tübingen: Narr, 2006. S.99.

²⁵² Fink. *The Lacanian Subject*. S.102.

²⁵³ Fink. *The Lacanian Subject*. S.103.

²⁵⁴ Fink. *The Lacanian Subject*. S.106.

Mannes in kondensierter Form das bürgerlich-kapitalistische Weltbild in seiner Ganzheit reflektieren konnte. Da der Mann als Ganzes und jederzeit an der Symbolischen Ordnung ‚hängt‘ und sein Begehren ausschließlich über deren Signifikanten läuft, ist auch seine Verführbarkeit groß. Dies hat zur Folge, dass die Konstruktionen von Männlichkeiten in einem besonderen und quasi absoluten Maße den Wirkungen von (Geschlechter-)Diskursen unterliegen. Die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Vorstellung, das Bild von (hegemonialer) Männlichkeit wäre eine zu begrüßende Konsequenz aus der Befreiung des sich nun selbst verwirklichenden neuen Menschen (Mannes), überblendet aus Lacan'scher Sicht den Aspekt der beträchtlichen Fremdbestimmung, der diskursiven Definierung und der Steuerung des Begehrens von außen. Die Etablierung des männlichen Idealbildes, das so stark in alle Bereiche des gesellschaftlichen und privaten Lebens hineinwirkte und die Ideale der bourgeois-kapitalistischen Gesellschaft zu ver‚körper’n schien, kann in der Lacan'schen Analyse nicht als Ausdruck einer wahrhaftigen Ausweitung von Freiheit (im Sinne der Ethik der Psychoanalyse, siehe oben S.23f) betrachtet werden. Im Sinne Baudrillards wird der Mann in der sich stets ausweitenden Diskursivität des 19. Jahrhunderts das ‚Verführungsoffer‘ *par excellence* – eben insofern er sich in einem immer dichteren Netz von Signifikanten regelrecht verfängt, dabei glaubend, er wäre auf dem Weg in die ‚Freiheit‘. Die Einschreibung in immer stärker ausdifferenzierte Diskurse vom Männlichen ist also gerade ein Weg weg vom (Lacan'schen) Realen, vom ‚wahren‘ Ich (*je*), weg von der (nach Baudrillard) wahren Verführung jenseits des Signifikanten.

Das Bild vom ‚befreiten‘ Individuum ist zweifellos eng mit der Etablierung des Kapitalismus und dessen Mechanismen, zur Konsumsteigerung zu verführen, verwoben. Die Hysterisierung des ökonomischen Begehrens entspricht auf persönlicher Ebene der Hysterisierung des Begehrens nach Antworten auf Seiten des Subjekts: ‚Wer bin ich, wenn ich nicht länger derjenige bin, den die feudale Ordnung definiert?‘. Die Möglichkeit der ‚selbstbestimmten Selbstverwirklichung‘ in einem (verglichen mit feudalen Strukturen) deutlich weiteren diskursiven Feld ermöglicht oberflächlich betrachtet ‚Freiheit‘, hysterisiert vor allem aber auch das Fließen des menschlichen Begehrens und schwächt den Diskurs des Herrn, der dem Exzess (des Genießens bzw. Genießenwollens, der *jouissance*) entgegensteht. So ergibt sich an dieser

Stelle das paradoxe Bild, dass die im 19. Jahrhundert wiederholt der Frau zugeschriebene Hysterie wohl auch (oder sogar *besonders*) im Mann zu suchen gewesen wäre bzw. ist. Als Subjekte der *public sphere*, als besonders markant dem großen Anderen ‚ausgesetzte‘ Individuen könnten die sich am Bild von hegemonialer Männlichkeit orientierenden Männer des 19. Jahrhunderts vielleicht als die wahrhaft Hysterischen betrachtet werden. Folgt man Lacans Definition der Hysterie als einer Art des Protest gegen die symbolische Kastration und den Versuch, (unerlaubtes) Mehr-Genießen ‚abzuschöpfen‘, kann es auch nicht verwundern, dass es in der viktorianischen Männerwelt durchaus weit verbreitet war, zu Prostituierten zu gehen oder außerehelichen sexuellen Eroberungen nachzujagen, um sich damit eines Stücks *jouissance* zu bedienen und dem (Diskurs des) Herrn zu zeigen, wie kastriert er ist.

An dieser Stelle sei abschließend auch darauf verwiesen, dass die Untersuchung der Rolle(n) des Mannes im akademischen Diskurs bis heute auffallend wenig entwickelt ist. Anders als die feministischen Studien können die *men's studies* auf keine längere Tradition zurückblicken. Nach Inge Stephan begannen sich diese erst mit Judith Butlers radikal konstruktivistischer Analyse *Gender Trouble* (1990)²⁵⁵ aus ihrer Nischenlage zu befreien. Stephan verweist darauf, dass die Anfänge der *men's studies* zwar bereits in den USA der 1970er liegen, jedoch habe erst Butler

die festen Vorstellungen zersetzt, die sich mit dem Konzept von Männlichkeit lange Zeit verbunden haben, und einem Nachdenken Platz gemacht, in dem Männlichkeit und Weiblichkeit gleichermaßen als Variablen diskursiver Praktiken erscheinen und als Ergebnis komplexer Inszenierungsstrategien begriffen werden.²⁵⁶

Dass die Studien über Männlichkeiten lange keinen bedeutenden Platz im wissenschaftlichen Diskurs fanden, liegt für Holger Brandes darin begründet, dass das westliche patriarchalische System wenig Interesse daran habe,

²⁵⁵ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

²⁵⁶ Inge Stephan. „Im toten Winkel: Die Neuentdeckung des ‘ersten Geschlechts’ durch *men's studies* und Männlichkeitsforschung“. *Männlichkeit als Maskerade*. Hgg. Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln: Böhlau, 2003. S.11-35; hier: S.17.

die Geschlechterfrage zu problematisieren und die Selbstverständlichkeit einer Arbeitsteilung infrage zu stellen, die aus ihrer [der männlichen] Perspektive naturgegeben und darüber hinaus durch Leistung und Begabung begründet scheint.²⁵⁷

Außerdem behindere das etablierte Wissenschaftsverständnis, das den Mann als Entdecker, Beherrscher und Verkörperung des Rationalen sehe, eine Verschiebung des analytischen Fokus auf ‚den Mann‘ selbst:

Nichts liegt Männern so fern, wie sich und ihre Lebensweise zu hinterfragen und sich selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Zumindest gilt dies für Männer, die eine spezifische Form der Männlichkeit repräsentieren, die sich unter anderem in Entdeckungswillen und dem Drang nach Beherrschung ihres Untersuchungsobjektes ausdrückt, die mit Dominanzfähigkeit und Ehrgeiz gekoppelt ist und damit für eine führende Position in Wissenschaft und Forschung, so wie sie bei uns organisiert sind, prädestiniert.²⁵⁸

Die hier vorliegende Studie will helfen, den immer noch vergleichsweise ‚blinden Fleck‘ der (bourgeoisen) Männlichkeit etwas zu erhellen.²⁵⁹

²⁵⁷ Holger Brandes. *Der männliche Habitus 2. Männerforschung und Männerpolitik*. Opladen: Leske+Budrich, 2002. S.15. Einen guten Überblick über die *men's studies* auch außerhalb des westeuropäischen Kontexts bietet David D. Gilmores Studie *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*. London: Yale University Press, 1990.

²⁵⁸ Brandes. S.15. Andrew Dowling erklärt die feministischen Studien für zum Teil mitverantwortlich dafür, dass die *men's studies* so lange vernachlässigt wurden: „Masculinity is a category that has too often been seen as ‚natural‘ and ‚obvious‘, both by patriarchal cultures resisting change, and by feminist scholars requiring a straw man to bolster their arguments for change.“ Andrew Dowling. *Manliness and the Male Novelist in Victorian Literature*. Aldershot: Ashgate, 2001. S.120.

²⁵⁹ Als Konsens innerhalb der *men's studies* gilt, dass Männlichkeit (wie Weiblichkeit) in einem konkreten kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen ‚hergestellt‘ wird, dass also essentialistische Bilder ‚vom Mann an sich‘ der Sache nicht gerecht werden. Unterschiede existieren in der Analyse jener Prozesse, die hinter der Konstruktion von Männlichkeit stehen: Der literatur- bzw. kulturwissenschaftliche Ansatz geht meist vom Konzept der Performanz von Geschlechtsrollen aus. Dabei lernt das Individuum im Laufe der Zeit, sich dank des Einsatzes von Maskerade an jene Konzepte von Männlichkeit anzupassen, die die jeweilige Kultur als Norm produziert. Dieser *performative turn* wird beispielhaft analysiert in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hgg.). *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau, 2003.

Dieses Ausagieren von Geschlechtsrollen, mit dem das Individuum sich den sozialen Erwartungen der Gesellschaft anpasst, wird im konstruktivistischen Ansatz Judith Butlers radikalisiert. Butler argumentiert, dass ‚Geschlecht‘ immer eine rein soziale Konstruktion ist, die in Diskursen produziert wird. Dies geht soweit, dass selbst die in der Forschung weitgehend etablierten Kategorien *sex* und *gender* abgelehnt werden. Vgl. Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*.

Neben diesem konstruktivistischen Ansatz hat sich ein weiterer bedeutender Zweig etabliert, der vor allem mit den Namen Raewyn Connell und Pierre Bourdieu verknüpft ist: Die soziologische Männerforschung, die die Bedeutung des männlichen Körpers bei der Konstruktion von *masculinity* betont. Über den Körper und sein Agieren verbindet sich das

Im Folgenden stehen die wesentlichen soziokulturellen Entwicklungen im Mittelpunkt, die die bourgeois-kapitalistische Ordnung zwischen 1800 und 1900 durchlief. Sie erst stellen die soziokulturellen Bezüge dar, deren es bedarf, um die (analog dazu laufenden?) Veränderungen des Männlichkeitsbildes und damit auch des *homme fatal* umfassend analysieren zu können.

4.5 100 Jahre Bürgerlichkeit: Die Wellentäler der Bourgeoisie

Eine der Fragen, die im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit stehen, ist jene nach den möglichen Analogien, die zwischen der literarischen Gestaltung des *homme fatal* einerseits und den soziokulturellen Paradigmata andererseits existieren. Die Fragen, die in diesem Kontext gestellt werden, lauten im Wesentlichen: Durchläuft der *homme fatal* des 19. Jahrhunderts im Feld der Literatur die soziokulturellen Wellenbewegungen seiner Zeit oder bleibt er einer bestimmten (romantisch geprägten) Ur-Gestaltung treu? Lassen sich die wesentlichen Züge des bourgeoisen Selbstverständnisses bzw. der Verschiebungen und Risse darin in den männlichen Verführern innerhalb der Literatur jener Zeit wiederfinden? Zeigt der *homme fatal* zu Beginn des 19.

Soziale mit dem Individuellen. Gerade im sozialen Habitus, also im körperlichen Agieren, in Haltungen und Gesten werden nach Connell und Bourdieu gesellschaftliche *Haltungen* transportiert, maskuline Normen aufgestellt und nicht-genormte Männlichkeiten marginalisiert bzw. unterdrückt. Besonders deutlich wird dies in Studien zu Sport und Körperkult, distinguierten Körperhaltungen der ‚feineren Gesellschaften‘ oder Diskriminierungen körperlich ‚femininer‘ Homosexueller. Vgl. Pierre Bourdieu. „Die männliche Herrschaft“. *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hgg. Irene Dölling und Beate Kraus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S.153-217 und Raewyn Connell. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2006.

Die Anwendung der *men's studies* innerhalb der Literaturwissenschaften erscheint noch begrenzter als jene auf die Sozialwissenschaften. Die eher spärliche Zahl der Untersuchungen zum Konzept von *masculinity* außerhalb der sozialwissenschaftlichen *men's studies* sind meist kulturwissenschaftlich geprägt und beschäftigen sich nur teilweise mit der Präsentation männlicher Geschlechtsidentitäten in Literaturen. Vgl. etwa die Anthologien von Karin Tebben (Hg). *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000 und Benthien und Stephan (2003).

Eine Ausnahme bildet Berthold Schoene-Harwoods *Writing Men* (2000), das die *men's studies* gezielt in die Literaturwissenschaft einbringt und nach den Mechanismen maskuliner ‚Selbst(de)formation‘ in Werken wie *Heart of Darkness*, *Frankenstein*, *The Turn of the Screw*, *Lord of the Flies* oder *A Clockwork Orange* fragt. Vgl. Berthold Schoene-Harwood. *Writing Men. Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Eine Lacan'sche Analyse von Männlichkeit nimmt Kaja Silverman vor, die sich dabei auf die Filme Rainer Werner Fassbinders konzentriert und Lacans Konzept vom Blick zur Analyse heranzieht. Vgl. Kaja Silverman. *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992 (Kapitel 3 und 4).

Jahrhunderts überwiegend heldenhafte bzw. rebellische Züge, der des Mittviktorianismus hingegen deutlich bourgeoise? Und: Spiegeln sich die tiefen (ideologischen, wirtschaftlichen, sozialen) Verunsicherungen innerhalb der spätviktorianischen Kultur im *homme fatal* des *fin de siècle* wider?

Darüber hinaus soll untersucht werden, ob sich die Darstellung von Verführung innerhalb der zu analysierenden Romane im Laufe der Jahrzehnte verändert, also etwa ob die Verführung in den Zeiten bourgeoiser Hochkultur (zur Jahrhundertmitte) verstärkt ‚ludische‘ Züge (im Sinne Baudrillards) trägt bzw. die Verführung in den Zeiten der Krise (*fin de siècle*) eher Züge der ‚wahren‘ Verführung zeigt. Im Sinne Lacans stellt sich die Frage, inwiefern der *homme fatal* in seinem Begehren dem Begehren des Anderen entspricht (also zum Ausdruck der herrschenden Ideologie wird) bzw. ob und (falls ja) unter welchen Umständen der männliche Verführer zum Symptom einer in sich brüchigen Kultur wird, zum Einbruch des Realen.

Zu diesem Zweck sollen an dieser Stelle die wesentlichen im Rahmen der vorliegenden Arbeit relevanten soziokulturellen Strömungen und Entwicklungen des 19. Jahrhunderts in England überblickshaft nachgezeichnet werden. Sie dienen als Grundlage für die später zu leistende Beantwortung der oben gestellten Fragen nach der sich verändernden Gestaltung des *homme fatal*. Dieser Abschnitt ist als Ergänzung zu dem oben beschriebenen Phänomen der (Ver-)Führung durch Diskurse und kommerzielle Werbung gedacht und knüpft auch an die oben geleisteten Analysen zum Kapitalismus an. Im Mittelpunkt stehen nun allerdings die Wellenbewegungen, die die bourgeois-kapitalistische Ordnung verursachte bzw. selbst durchlebte, also eine diachrone Historisierung des 19. Jahrhunderts. Es ist dabei klar, dass die folgende Darstellung in der gebotenen Kürze ein etwas gewagtes Unterfangen ist und es zu Vereinfachungen von deutlich komplexeren Themen kommen wird. Dies ist freilich auch einem Umstand geschuldet, auf den David Morse verweist:

In general, Victorian culture is extraordinarily difficult to generalise about, because of the sheer pace of industrial and social change. And because differences between different social classes and between sections of the British Isles are sharply intensified.²⁶⁰

²⁶⁰ Morse. S.1.

Ähnliches lässt sich für die Ära der Romantik geltend machen, wie etwa Sharon Rustons rhetorische Frage deutlich macht: „What is Romanticism? It is a notoriously difficult term to define [...].“²⁶¹ Im Folgenden soll im Wissen um dieses Problem dennoch ein Abriss gewagt werden, der dem 19. Jahrhundert in England zumindest in den großen Zügen gerecht werden will.

Die Geschichte Englands zwischen 1800 und 1900 ist bekanntermaßen eine Geschichte der Umwälzungen, die bereits im 18. Jahrhundert begann. Erfasst wurden dabei nicht nur die (oben beschriebenen) Felder des Ökonomischen, des (Wissenschaftlich-)Diskursiven oder der Genderkonstruktionen, sondern prinzipiell alle Bereiche des öffentlichen, politischen und moralischen Lebens. In den Augen Susan Kingsley Kents durchlief Großbritannien seine größten Transformationen zwischen 1815 und 1848:

In the years between 1815 and 1848, Britain's social, economic, and political structures became transformed. Once a system characterized by ranks and orders, in which landed and commercial élites whose wealth derived from agriculture and commerce monopolized political power, it gave way to one in which frequently mutually antagonistic classes vied with one another for political power within an economic system dominated by industry.²⁶²

Robin Gilmour zieht die zeitlichen Grenzen etwas anders und verweist mit Blick auf die Jahre zwischen 1830 und 1890 darauf, dass sich die englische Gesellschaft speziell in jenen 60 Jahren fundamental verändert habe:

[...] England [...] passed from being a predominantly rural and mercantile society, ruled by an aristocratic élite and a powerful Established Church, with a largely unofficial and only incipiently specialised intellectual life, to being a predominantly mercantile and industrial society, increasingly democratic and (within Christian bounds) religiously plural, whose intellectual life was fragmenting into the various specialisations we are familiar with today. The middle classes were the chief agents and beneficiaries of these unprecedented developments [...].²⁶³

Eine klare zeitliche Einordnung von Übergängen fällt offenbar nicht leicht, was zeigt, dass der beschriebene Prozess vielschichtig und komplex war und

²⁶¹ Sharon Ruston. *Romanticism*. London: Continuum, 2007. S.1.

²⁶² Kent. S.155.

²⁶³ Robin Gilmour. *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London: Longman, 1993. S.3.

(natürlich) auch nicht allein an der Metropole London abgelesen werden kann.²⁶⁴ Die Transformation der Gesellschaft im Zuge der Industriellen Revolution begann bereits im 18. Jahrhundert und wird innerhalb der historischen (wie literaturgeschichtlichen) Forschung in aller Regel in drei wohlbekannte Abschnitte unterteilt: in die Romantik, in den Früh- und Mittviktorianismus (falls man diese beiden Abschnitte zusammenfassen will) und den Spätviktorianismus (bzw. das *fin de siècle*).²⁶⁵ Es soll hier nicht um die Diskussion von Jahreszahlen bzw. (etwas grundsätzlicher) der Zweckmäßigkeit dieser Einteilung gehen, denn diese Fragen wurden und werden an diversen anderen Stellen bereits ausführlich erörtert; so schreibt etwa Elizabeth A. Fay mit Blick auf die schwierige zeitliche Abgrenzung der Romantik: "[T]he entire Romantic period is a transition from an old world into a modern one, and as such it encompasses the blurred edges of both worlds, making the period almost resistant to definition by particular years."²⁶⁶ Entscheidend ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit, dass sich mit Blick auf das 19. Jahrhundert hinter der Aneinanderreihung der Epochenbegriffe Romantik – Früh- und Hochviktorianismus – *fin de siècle* gewisse Wellenbewegungen erkennen lassen, sprich: ein Aufbranden, Abflauen und Wiederaufbranden soziokultureller Konflikte und Verwerfungen.

„Aufbranden“ dient hier als Metapher zunächst für etwas, was sich nicht in England ereignete, dort aber von vielen als das zentrale Ereignis der romantischen Ära bzw. gar ihres ganzen Lebens angesehen wurde, die Französische Revolution.²⁶⁷ In ihr schien sich der Geist von Freiheit und

²⁶⁴ David Morse verweist auf die äußere wie innere Distanz, die zwischen der Weltmetropole London und etwa dem industriell geprägten Norden selbst noch im Hochviktorianismus herrschte: „Despite the railway, the gulf between different parts of the country could still be enormous. When Queen Victoria visited Leeds in 1858 it was almost as if she was visiting a foreign country [...]“ *High Victorian Culture*. S.3.

²⁶⁵ Hier stellt sich die Frage, in wie viele ‚Teile‘ man die viktorianische Ära einteilen will: in einen Früh- und Spätviktorianismus oder in einen Früh-, Hoch- und Spätviktorianismus, wie dies etwa David Morse vornimmt. Vgl. Morse. S.1ff. Prinzipiell kann man davon ausgehen, dass die Übergänge zwischen der vor-, der hoch- und der spätviktorianischen Zeit natürlich nicht abrupt waren und sich diverse soziokulturelle Fäden durch das gesamte Jahrhundert ziehen.

²⁶⁶ Elizabeth A. Fay. *A Feminist Introduction to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 1998. S.18. Zu den Schwierigkeiten der Periodisierung der Romantik vgl. beispielsweise auch Seamus Perry. „Romanticism: The Brief History of a Concept.“ *A Companion to Romanticism*. Hg. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1998. S.3-9. Vgl. auch John Stevenson: „The Romantic age and the cultural and artistic movement of Romanticism occupy no firm temporal boundaries.“ In: „Industrialization.“ *The Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Hgg. Ian McCalman et al. Oxford: Oxford University Press, 1999. S.133-141; hier: S.133.

²⁶⁷ Vgl. z.B. David Duff. „From Revolution to Romanticism: The Historical Context to 1800.“ *A Companion to Romanticism*. Hg. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1998. S.23-32.

intellektueller wie moralischer Erneuerung abzuzeichnen und ihre Wirkung in England war beträchtlich, wie Simon Bainbridge schreibt:

The French Revolution stimulated an intense political debate in Britain, important both because it addressed fundamental political issues and because it involved a much greater proportion of the population than had ever participated in such a debate before [...].²⁶⁸

David Duff verweist ebenfalls darauf, dass der Einfluss der Französischen Revolution der entscheidende Antrieb hinter den sich deutlich verschärfenden intellektuellen Auseinandersetzungen in England um die Jahrhundertwende war:

This conflict of ideas, images and political discourses, which embraced fundamental questions about the nature of society, the basis of government, the doctrine of 'rights', the notion of political justice, the relation between the sexes, even the very concept of 'reason', was, for many British intellectuals, the principal medium through which the whole revolutionary phenomenon was registered and analysed, and political attitudes formed. As such, it forms a key part of the intellectual background to English Romanticism.²⁶⁹

Die diskursiven Umwälzungen, die die Ereignisse in Frankreich in England in Gang setzten, ‚begleiteten‘ allerdings nur die wohl noch stärker einschneidenden Transformationen, die die Etablierung der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung mit sich brachte. Die Industrielle Revolution entwurzelte die noch ländlich geprägte Wirtschaft der Feudalzeit und trug den ‚Geist‘ einer neuen Epoche bis in die entlegensten Ecken des Landes:

No one [...] escaped the Industrial Revolution, which had been accelerating for some time and began a major transformation of English life in the 1780s. Except for mankind's shift from nomadic to agricultural life, the Industrial Revolution was unquestionably the most important event, if one may call it an event, in the history of Western civilisation.²⁷⁰

²⁶⁸ Simon Bainbridge. „The historical context.“ *Romanticism*. Hg. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press, 2005. S.15-26; hier: S.15f.

²⁶⁹ Duff. S.24f.

²⁷⁰ Marilyn Gaul. *English Romanticism. The Human Context*. New York: Norton, 1988. S.4.

Die Tatsache, dass Arbeit in zunehmendem Maße in den Fabriken der Städte und Großstädte zu finden war, führte speziell während der Ära der Romantik zum Verlust traditioneller sozialer wie finanzieller Sicherheiten und zu einer bedeutenden Urbanisierung: „[A]n older world of security and prosperity, now lost, contrasted with the squalor and degradation of the new mass society of the factory towns.“²⁷¹ Infolge schlechter Bezahlung, fehlender sozialer Absicherung und enormer Arbeitsbelastung entstand das ausgebeutete Industrieproletariat: „[T]he history of the lower classes during the Romantic period is a chronicle of misery and degradation. Although there was more than enough work available, laborers had no protection against employers who hired and dismissed them at will, treating them as an exploitable commodity.“²⁷² Auch die Vorstellung, überhaupt einer bestimmten Klasse (etwa dem hier behandelten Proletariat) anzugehören, entstammt, wie Eileen Janes Yeo feststellt, der romantischen Ära:

The period from 1776 to 1832 [...] witnessed the emergence of a socio-economic structure based on the assertion and defence of property rights and on relatively unrestricted market relations rather than on customary rights and paternal obligations. Such concerted assaults on the culture of labouring freeborn Englishmen created in many cases a bitter sense of injustice [...].²⁷³

Die immer dominantere Mittelklasse reagierte auf die wachsende Not der verarmenden Unterschicht nicht in erster Linie dadurch, dass sie deren dringendsten Bedürfnisse (Ernährung, akzeptable Wohnsituation, soziale Sicherung etc.) zu befriedigen suchte, sondern dadurch, dass sie ideologische Führung durch die Not anbot: „The lower classes needed food, comfort, entertainment; they were given Sunday schools, Bibles, tracts, and an austere morality of prudence, restraint, industry, self-discipline, regularity, and cleanliness.“²⁷⁴ Hier wird bereits deutlich, welche Funktion das bürgerlich geprägte Element des Diskursiven in der Bewältigung der für die Besitzlosen bisweilen traumatischen Veränderungen hatte: die Ausbeutung der sich zur Masse formierenden Industriearbeiter wurde eingebunden in ein umfassendes

²⁷¹ John Stevenson. „Industrialization.“ S.114.

²⁷² Gaull. S.6f.

²⁷³ Eileen Janes Yeo. „Class.“ *The Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Hgg. Jon Mee et al. Oxford: Oxford University Press, 1999. S.142-152; hier: S.145.

²⁷⁴ Gaull. S.6.

Netz aus philanthropischen und religiösen Diskursen, die die Eigenverantwortung des Individuums vor Gott und der Gesellschaft in den Mittelpunkt der Betrachtung rückten. Was deutliche Züge der Unterdrückung des Proletariats durch die über Vermögen und Produktionsmittel verfügende Bourgeoisie trug, erschien in der Folge einer im Wesentlichen bürgerlichen Weltsicht in einem anderen Licht:

The poor were led to believe that they had been providentially placed in the care of the middle classes. Enlightened observers, deriding the hypocrisy of contemporary life, longed for either the idealized paternalistic society of the past or a utopian brotherhood of the future.²⁷⁵

Die Veränderungen im Wirtschaftsprozess waren gewaltig und zeigten in ihrer oft traumatischen Dimension Anklänge an das, was Lacan das Reale nennt. Die Industrielle Revolution transformierte auf radikale Art und Weise ein Weltbild, in dessen symbolischen Koordinaten das Neue in seiner Komplexität nur mit Mühe zu verorten war. Diskurse von Utilitarismus und Fortschritt mussten helfen, dem Trauma weltanschauliche Form zu geben.

Wie sehr besonders die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer regelrechten Welle an tiefgreifenden Veränderungen erfasst wurde, zeigt sich nicht nur an der Entstehung des Industrieproletariats, sondern auch in anderen Punkten. So nahm die Verstädterung Englands Züge an, die das alte Bild von einer ländlich geprägten Gesellschaft weitgehend verschwinden ließen:

In the space of just over a century Britain was transformed from a predominantly rural and small-town society to an urban one. By 1851 there were sixty-three towns in England and Wales each with over 20000 inhabitants: in 1801 there had only been fifteen such towns.²⁷⁶

Während diese Entwicklung noch eine klare Begleiterscheinung des Anwachsens des Proletariats darstellt, ist die ebenfalls steigende Tendenz beim Konsum eher dem Geist des Handels, des Erwerbs und des Genusses geschuldet. Die Steigerung im Konsumverhalten mag zumindest mit Blick auf die romantisch geprägten Jahre zunächst schwer nachvollziehbar erscheinen, gelten die darin verorteten Ideale der Imagination, der *sensibility* und der

²⁷⁵ Gaull. S.6f.

²⁷⁶ John Stevenson. S.137.

Hinwendung zum Originalen, Unverdorbenen als im Grunde doch schwer kompatibel mit dem kapitalistischen Credo vom Konsum. Colin Campbell hat jedoch überzeugend nachgewiesen, dass gerade die ideologischen Besetzungen der Waren (die Marx'schen ‚theologischen Mucken‘) dafür sorgten, dass sich das Konsumverhalten selbst bei ‚romantisch orientierten‘ Schichten so veränderte, dass man darin den Ausgangspunkt für unser modernes Konsumverhalten sehen kann. Mit Blick auf die Romantik lautet sein Fazit zur „relationship between the romantic ethic and the spirit of modern consumerism“²⁷⁷ folgendermaßen:

The latter, labelled self-illusory hedonism, is characterized by a longing to experience in reality those pleasures created and enjoyed in imagination, a longing which results in the ceaseless consumption of novelty. Such an outlook, with its characteristic dissatisfaction with real life and an eagerness for new experiences, lies at the heart of much conduct that is most typical of modern life, and underpins such central institutions as fashion and romantic love. The romantic ethic can be seen to possess a basic congruence, or ‘elective affinity’, with this spirit, and to have given rise to a character type and ethical conduct highly conducive of the adoption of such attitudes. In particular, romantic teachings concerning the good, the true and the beautiful, provide both the legitimation and the motivation necessary for modern consumer behaviour to become prevalent throughout the contemporary industrial world.²⁷⁸

Waren standen (und stehen) im romantischen Sinne also nicht nur für die Funktionalität, die ihnen innewohnt, sie stellten (und stellen) vor allem dinghafte Manifestationen von Erträumtem und Ersehntem dar. Der *spirit of consumerism* wurde dabei kontrastiert durch die wachsende Armut und der daraus resultierenden Unruhe auf Seiten der Arbeiter. 1819 kam es zum berüchtigten Massaker von ‚Peterloo‘, bei dem die Regierung mit massiver Gewalt gegen friedlich für bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen demonstrierende Männer und Frauen vorging. „[E]conomic depression, poverty, food riots, machine

²⁷⁷ Colin Campbell. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Cambridge: Blackwell, 1990. S.205f.

²⁷⁸ Campbell. S.205f. Für eine detaillierte Analyse des Phänomens Konsumverhalten während der Romantik sei auf Campells Arbeit verwiesen. Campbell analysiert darin auch den oberflächlich betrachtet nicht als stringent zu erkennenden Zusammenhang von Romantik und Puritanismus.

breaking, paranoia and repression” charakterisieren in den Worten Rustons die frühen Jahre des 19. Jahrhunderts.²⁷⁹

Das sich ausweitende Gefühl, von der ‚neuen Zeit‘ überrollt zu werden, war auch dem Umstand geschuldet, dass die Zeit der Romantik eine Zeit der Bevölkerungsexplosion darstellte und Ressourcen auf immer mehr Personen verteilt werden mussten. So stieg die Bevölkerung Englands in den Jahren zwischen 1771 und 1831 um mehr als das Doppelte.²⁸⁰ Beträchtliche Erschütterungen sah das romantische Zeitalter auch im Bereich der Philosophie, Religion und Naturwissenschaften: „Religious faith was attacked on many different grounds during the Romantic period, from scientific, political and philosophical perspectives.“²⁸¹ Durch die Professionalisierung der Naturwissenschaften und die Ausbreitung der Lehren Newtons, Humes und anderer schien gar die Frage aktuell zu werden „of whether there was any need to imagine a God, when the world seemed to work like clockwork without need of a governing or directing force“.²⁸²

Die Epoche der Romantik war eine (für viele traumatische) Phase des Übergangs, eine Zeit der Entwurzelung aus traditionellen sozialen Strukturen, Arbeitsverhältnissen und Hierarchien; sie erzwang die unvermeidliche Anpassung des Einzelnen an die Industrielle Revolution, an die ideologische und ökonomische Dominanz des Bürgertums samt seiner Weltanschauung und an den daran gekoppelten Kapitalismus. Die Literatur der Romantik reagierte auf diese verstörende Erfahrung unter anderem dadurch, dass sie Werte wie Innerlichkeit, Imagination und Heldenverehrung (*byronic hero*, siehe Kapitel 5.3) zum Ausdruck einer teils verzweifelt, teils rebellisch anmutenden Gegen- bzw. Fluchtbewegung machte. Die zu untersuchende Frage ist in diesem Kontext, ob sich die Darstellungen der *hommes fatales*, die sich in der romantischen Literatur finden lassen, eher an die soziokulturellen Gegebenheiten ihrer Zeit anpassen und die Figuren also bereits bürgerliche Züge tragen oder ob die *hommes fatales* im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch in der Tradition des romantischen Helden und Rebellen (gegen diese traumatischen Umwälzungen) stehen.

²⁷⁹ Ruston. S.2.

²⁸⁰ Vgl. Ruston. S.16.

²⁸¹ Ruston. S.21f.

²⁸² Ruston. S.22.

In den 1830er Jahren legten sich die Wellen der Transformationen, die über das Land hinweggeschwappt waren, ein wenig; die Zeit der Reformen brach an:

The parliamentary and institutional reforms of the 1830s – the Reform Act of 1832, the Factory Act of 1834, the Municipal Reform Act of 1835, and so on – are important indications of a changed climate [...]. These changes need to be seen against a wider background of awakened conscience and imagination, a widespread contemporary revulsion from the brutality and lawlessness of much everyday life in the early nineteenth century.²⁸³

In den Augen Samuel Taylor Coleridges bewegte sich (das seit der Thronbesteigung Queen Victorias 1837 als viktorianisch zu bezeichnende) England in einem zähen Ringen zwischen 'Permanence' und 'Progression'²⁸⁴, wobei sich das aufgeklärt-säkularisierte Weltbild der Bourgeoisie mehr und mehr ausbreiten und schließlich zum bestimmenden und letztlich für eine gewisse Weile weitgehend unangefochtenen Diskurs aufsteigen konnte:

By the mid-1850s these conflicts [between 'old world' and 'new world'] had worked themselves through to a recognisably 'Victorian' state of equilibrium. The success of the 1851 Great Exhibition, a witness to the international dominance of British manufactures, seemed to have set the seal on the wisdom of the 1832 Reform Act and Corn Law repeal in 1846: the new society was working.²⁸⁵

Und diese neue Gesellschaft war mehr als alles andere eine bürgerliche:

The exhibition [of 1851] underlined the importance of the new middle classes, both because the middle classes attended in such large numbers and because through the objects on display it defined England as an industrial and trading nation rather than one that was agricultural and aristocratic.²⁸⁶

Die Spannungen zwischen der Bourgeoisie und dem Proletariat blieben zwar bestehen, erschienen jedoch insgesamt gemildert. Wer sich zur Mittelklasse zählen wollte bzw. konnte, sprach aus der sicheren Distanz des

²⁸³ Gilmour. S.8.

²⁸⁴ Vgl. Gilmour. S.13. Gilmore verweist auf Coleridges *On the Constitution of Church and State* (1830). S.12f.

²⁸⁵ Gilmour. S.13.

²⁸⁶ Morse. S.32.

Klassenunterschieds mit Ehrfurcht über die Arbeiterschicht, wenn er auch nichts mit ihr zu tun haben mochte.²⁸⁷ Bücher wie Samuel Smiles' *Self-Help* verbreiteten das Bild von der ‚labour aristocracy‘ und boten so auch dem Arbeiter an, sich als Teil einer respektablen Gesellschaft zu fühlen: „Self-help, like the gentleman – and Smiles' final chapter is called ‚Character: the True Gentleman‘ – may have played an important part in reconciling new groups to the respectability-seeking thrust of the new society.“²⁸⁸ Wie Gertrude Himmelfarb verdeutlicht, akzeptierte die Arbeiterschaft die bürgerlich geprägten Idealen von der richtigen Lebensführung in hohem Maße auch als die ihren und ging in der Ernsthaftigkeit, mit der diese Ideale verfolgt wurden, im Laufe der Zeit gar über die Mittelklasse hinaus: „Indeed, toward the end of the century, the working classes became more puritanical and moralistic as the middle classes became more relaxed and permissive.“²⁸⁹ Die Vorstellung, die breiten Massen des Proletariats wären ‚barbarisch‘ und unkultiviert, war in etlichen bourgeoisen Kreisen zweifellos virulent, entsprach aber nicht der Realität: „It was, in fact, the poorer workers who valued it [respectability] most, because they were the most vulnerable without it.“²⁹⁰ Der breite Konsens, den die bürgerlichen Ideale in der Bevölkerung erreichten, schien Mitte des Jahrhunderts durchaus Anlass dazu zu geben, trotz aller noch immer schwelenden Probleme hoffnungsfroh in die Zukunft zu blicken. „[I]mprovement, that most crucial of all Victorian words“²⁹¹ war ein moralisches Konzept, das offenbar viele, die guten Willens waren, mit der neuen Gesellschaftsordnung versöhnen konnte. Die Folge war eine Beruhigung der ideologischen Kämpfe, die die „troubled decades of the 1830s and 1840s“²⁹² bestimmt hatten, sowie die sich ausweitende, positiv besetzte Vorstellung von einer selbstgeschaffenen, fortschrittlichen kulturellen Ordnung, wie Boyd Hilton verdeutlicht:

[S]ocial pessimism evaporated in the 1850s. The ruling classes stopped worrying about revolution, confident that Britain's glorious

²⁸⁷ Vgl. Morse. S.14.

²⁸⁸ Gilmour. S.21.

²⁸⁹ Gertrude Himmelfarb. „In Defence of the Victorians.“ *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. S.209-219; hier: S.215.

²⁹⁰ Himmelfarb. S.215.

²⁹¹ Morse. S.34.

²⁹² Leonore Davidoff und Catherine Hall. „Separate Spheres.“ *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. S.307-317; hier: S.309.

constitution would satisfy working-class demands. Working men turned away from Chartism, the revolutionary movement of the 1840s, and seemed bent on self-improvement and the peaceful redress of grievances. [...] Whereas the 1840s have often been referred to as 'the hungry forties', the fifties and sixties have been called by one famous historian the 'Age of Equipoise', for there was a sense of calm and content, of improvement, expansion, satisfaction.²⁹³

Die Macht des Erreichten und die Hoffnung auf das noch Erreichbare drückten sich nicht zuletzt auch darin aus, dass das britische Empire speziell um die Jahrhundertmitte in einem beträchtlichen Maße wuchs. Die aggressive imperialistische Politik „helped to secure Britain's international dominance and grip on foreign markets and raw materials [...]“²⁹⁴ Vielen schien es dabei selbstverständlich, dass die führende Industrienation der Welt auch jenseits des britischen Mutterlandes vorneweg gehen sollte. Die Thronbesteigung Queen Victorias in Indien 1877 kündete in den Augen vieler vom Stellenwert und der großen Zukunft des ‚englischen Modells‘:

[A]t this time [1877] the typical middle-class Englishman did not particularly pride himself on the extent of Britain's imperial possessions but rather on the superiority of the English as compared with all other nations, including Scottish, Welsh and Irish. England was *sui generis*, an example to all other nations, by virtue of her political institutions, her legal system, the freedom of the press and her unparalleled technological and economic progress. Indeed it was this very superiority of England as such that began to make the extension of British power of overseas seem both right and natural, since clearly more backward nations could only be glad and grateful if they were set on the right path and permitted to follow, at a respectful distance, in England's footsteps.²⁹⁵

Viele sahen sich als Teil eines *age of transition* (ein typisch viktorianisches Schlagwort)²⁹⁶, im Übergang von einer abgestreiften feudalen Welt zur Etablierung einer Gesellschaft, die nach der Überwindung der ihr inhärenten Anfangsprobleme das größtmögliche Glück aller garantieren würde. Im Wesentlichen kann die mittviktorianische Ära als vergleichsweise stabile Zeit betrachtet werden: Zutiefst geprägt von der bourgeoisen Weltanschauung und

²⁹³ Boyd Hilton. "Religion, Doctrine and Public Policy." *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. S.235-243; hier: S.240.

²⁹⁴ Maureen Moran. *Victorian Literature and Culture*. London: Continuum, 2006. S.51.

²⁹⁵ Morse. S.30.

²⁹⁶ Vgl. z.B. Walter E. Houghton *The Victorian Frame of Mind. 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1957. S.1.

(dafür stellvertretend) dem Ideal des *gentleman* schienen die Zeichen bei allen Problemen und Zweifeln doch günstig zu stehen. Das Schlagwort vom ‚Victorian Golden Age‘²⁹⁷ bezeugte Mitte des 19. Jahrhunderts diese vorsichtige Zuversicht: die Turbulenzen der romantischen Ära bzw. der frühviktorianischen Jahre schienen überwunden oder zumindest überwindbar. Zuversicht machte sich breit. Mit Blick auf die englische Literatur und den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob sich die Beruhigung innerhalb der soziokulturellen Ordnung in der Gestaltung der *hommes fatales* widerspiegelt, d.h. ob die Verführer der früh- und mittviktorianischen Epoche ebenfalls einen Übergang von romantischen hin zu bourgeois Zügen durchlaufen.

Die mittviktorianische Beschaulichkeit wich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allerdings einer sich immer weiter vertiefenden Verunsicherung, die sowohl wirtschaftlich als auch ideologisch und nicht zuletzt wissenschaftlich begründet war. Zugespißt formuliert kann man wohl davon sprechen, dass das gesamte öffentliche und private Leben nach Jahren der Beruhigung erneut in Aufruhr versetzt wurde. Die bis in den Spätviktorianismus relativ stabile Dreiklassengesellschaft (bestehend aus dem weitgehend entmachteten, gewissermaßen ‚kastrierten‘ Adel, der dominanten Bourgeoisie und dem unterdrückten Proletariat) drohte allmählich aus ihrem stabil scheinenden Gleichgewicht geworfen zu werden. Das Jahr 1866 wird dabei allgemein als das „Ende der Prosperitätsperiode“²⁹⁸ des viktorianischen Zeitalters betrachtet und mit Blick auf die Jahre 1875 bis 1900 schreiben Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich: „In der Tat erlebte England in dem genannten Zeitraum einen der einschneidendsten gesellschaftlich-sozialen Umschichtungsprozesse seiner Geschichte.“²⁹⁹ Nicht nur schwoll die Bevölkerungszahl weiter beträchtlich an, sondern auch deren Diskrepanz zur Zahl der vorhandenen Arbeitsplätze. Im Zuge der radikalen Mechanisierung hatte die Arbeitsverknappung im ganzen Land immer bedrohlichere Ausmaße erreicht, Maschinen ersetzten zusehends Menschen. In der Folge entbrannte um die

²⁹⁷ Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs. Versuch eines sozialgeschichtlichen und literaturhistorischen Aufrisses.“ *Die `Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. Hgg. Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. München: Francke, 1983. S.9-34; hier: S.12. Der Begriff des ‚Victorian Golden Age‘ wird fortan als kursiv gedrucktes Schlagwort verwendet.

²⁹⁸ Fabian et al. S.198.

²⁹⁹ Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. S.12.

Arbeit in den Städten ein massiver Konkurrenzkampf, was einen sozialen Sprengstoff darstellte, den auch etliche Zugeständnisse gegenüber den Arbeitern (etwa die dritte *Reform Bill* von 1884) nicht völlig entschärfen konnten. So vermochte auch die Ausweitung des allgemeinen Wahlrechts für Männer nicht über die wachsende soziale Schieflage in der Gesellschaft hinwegzutäuschen. Die Wirtschaft geriet ins Stocken und dies sowohl auf dem Agrarsektor wie auch in den Bereichen Handel und Industrie, wo man „von den schwerwiegenden Folgen einer lang anhaltenden depressiven wirtschaftlichen Entwicklung“³⁰⁰ sprach. Studien zur stetig wachsenden Armut wie William Booths *In Darkest England* (1890) bestätigten die ungerechte Einkommensverteilung innerhalb der kapitalistischen Ordnung Englands³⁰¹ und nicht zufällig fällt auch die Gründung der *Independent Labour Party* (1893) in die Zeit des Spätviktorianismus.

Die zusehends zum Problem werdende wirtschaftliche Lage war auch einer ideologischen Neubesetzung des Begriffs Ökonomie geschuldet. Während besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die *sozialen* Verflechtungen des wirtschaftlichen Lebens wiederholt thematisiert wurden und mit dem Ziele der Verbesserung in den ökonomischen Diskurs integriert waren (sei dies im Sinne Adam Smiths', Thomas Robert Malthus' oder Karl Marx'), begann man den Menschen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mehr und mehr als kaum zu befriedigendes, ewig begehrendes und konsumierendes Individuum wahrzunehmen:

Around 1871, economic theory began to shift its focus from the social relations of population growth, landlords, entrepreneurs, workers and international trade to the individual's subjective demands for goods. The labour theory of value, which had seen the human body and human labour as the ultimate determinants of price, was abandoned in favour of consumer demand. Value no longer inhered in goods

³⁰⁰ Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. S.12.

³⁰¹ Vgl. Peter O. Stummer. „Kapitulation der Radikalität. Sozialismus, Feminismus, Imperialismus: Spätviktorianischer politischer Diskurs und literarische Kommunikation.“ *Die 'Nineties. Das englische Fin de Siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik.* Hgg. Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. München: Francke, 1983. S.227-247. Stummer bietet einen guten allgemeinen Überblick über die zunehmende Aggressivität sowohl innerhalb der englischen Gesellschaft als auch gegen andere Nationen.

themselves – whether the goods were grain or human labour – but in others' demand for the goods.³⁰²

Der menschlichen ‚Natur‘ (speziell jener des modernen Menschen, “known by the insatiability of his desires”³⁰³) schien dabei die kapitalistische Struktur zu entsprechen und zwar insofern, als sich in ihr die vermeintlich angemessene Antwort auf das Strömen des menschlichen Begehrens kristallisierte: „His [modern man's] mode, consumer society, was no longer one stage of human progress, but its culmination and end.”³⁰⁴ Dieses Überblenden der den wirtschaftlichen Prozessen inhärenten sozialen Geflechte durch die Hervorhebung der vermeintlich ‚natürlichen‘ Gier des Einzelnen hatte zur Konsequenz, dass sozialpolitische Aspekte im ökonomischen Diskurs gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer weniger sichtbar wurden.³⁰⁵ Doch dort, wo das Soziale in der Rhetorik verblasste, trat es in Form von Massenarmut wieder auf den Plan: in den 1880er Jahren lebte ein Drittel der arbeitenden Bevölkerung Englands unterhalb der „ohnehin bereits niedrig angesetzten ‚poverty line‘”.³⁰⁶

Bedrohlich für die Stabilität des ‚englischen Modells‘ wirkten im öffentlichen Bewusstsein zudem Meldungen über die wirtschaftliche Konkurrenz, die England am Ende des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten von Amerika und Deutschland erwuchs. Bücher wie Ernest E. Williams' *Made in Germany* (1896) führten der zusehends beunruhigten Öffentlichkeit vor Augen, dass der dort praktizierte Aufbau der Chemo- und Elektroindustrie die wirtschaftliche Vormachtstellung Englands zu untergraben drohte.³⁰⁷ Das auf die Ökonomie bezogene Schlagwort von der Depression begann sich allmählich so stark im Bewusstsein der Viktorianer einzuprägen, dass es bald „als Indikator allgemeiner Verunsicherung und pessimistischer Zukunftserwartungen das öffentliche Bewußtsein [prägte]”.³⁰⁸ Um die wirtschaftliche und soziale Schieflage im Land zu stabilisieren und die

³⁰² Regenia Gagnier. „Modernity and Progress in Economics and Aesthetics.“ *Rethinking Victorian Culture*. Hgg. Juliet John und Alice Jenkins. London: Macmillan, 2000. S.222-237; hier: S.225.

³⁰³ Gagnier. S.226.

³⁰⁴ Gagnier. S.226.

³⁰⁵ Vgl. Gagnier. S.234.

³⁰⁶ Pfister/Schulte-Middelich. S.13.

³⁰⁷ Vgl. Pfister/Schulte-Middelich. S.12.

³⁰⁸ Pfister/Schulte-Middelich. S.12.

Öffentlichkeit zu beruhigen, wurde in der spätviktorianischen Zeit schließlich ein Mittel herangezogen, das bis Mitte der achtziger Jahre eine eher unbedeutende Rolle gespielt hatte: die Aggression nach außen. „Friedenspolitik und freier Welthandel wurden abgelöst durch Imperialismus und Protektionismus. Die Grundsätze der Nichteinmischung wurden ad acta gelegt“³⁰⁹ erläutert Stummer und verweist auf Cecil Rhodes, nach dessen Meinung „nur der uneingeschränkte Erwerb von Kolonien den Bürgerkrieg im eigenen Land [verhinderte]“. ³¹⁰

Die gesellschaftlichen Grundstrukturen des *fin de siècle* entsprachen deutlich nicht mehr denen des vergleichsweise beschaulichen und optimistisch gestimmten *Victorian Golden Age*. Vor dem Hintergrund der zunehmenden viktorianischen „Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit“³¹¹ gewannen auch mittviktorianische soziologische und anthropologische Schriften eine immer größere Bedeutung, vor allem Herbert Spencers *Social Statics* (1851)³¹² und ‚Progress: Its Law and Cause‘ (1857)³¹³ sowie Charles Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of Favoured Races in the Struggle vor Life* (1859).³¹⁴ Im Falle von Spencers Untersuchungen zu den Gesetzmäßigkeiten menschlichen Fortschritts wurde die Bedeutung der

³⁰⁹ Stummer. S.236. Einen detaillierten Einblick in das Thema des britischen Imperialismus bietet Patrick Brantlingers Arbeit *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

³¹⁰ Stummer. S.236.

³¹¹ Fabian et al. S.189.

³¹² Herbert Spencer. *Social Statics. Or: The Conditions Essential to Human Happiness Specified*. [1851]. Westmead: Gregg, 1970.

³¹³ Herbert Spencer. „Progress: Its Law and Cause.“ [1857]. *The Works of Herbert Spencer. Essays: Scientific, Political & Speculative*. Osnabrück: Zeller, 1966. S.8-62.

³¹⁴ Charles Darwin. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. [1859]. Harmondsworth: Penguin, 1982. Vgl. dazu auch Leo J. Henkin. *Darwinism in the English Novel 1860-1910. The Impact of Evolution on Victorian Fiction*. New York: Russel & Russel, 1963, sowie William Greenslade. *Degeneration, Culture and the Novel 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Zwei weitere Arbeiten, die großes Interesse und nicht selten auch große Besorgnis im spätviktorianischen England auslösten, waren Max Nordaus Kulturanalyse *Entartung* (1892, seit 1895 als *Degeneration* in englischer Übersetzung vorliegend) und Cesare Lombrosos *Der Verbrecher. In anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung* (1878). Nordaus (reaktionäre) Kritik richtete sich vor allem auf die zeitgenössische Kunst und kritisierte aufs Schärfste den Naturalismus und die *l'art pour l'art*-Bewegung, in denen er massive Ausdrücke ‚moderner‘ Hypernervosität und Degeneriertheit sah. Vgl. Max Nordau. *Entartung*. Band 1 und 2. Berlin: Dunder: 1893. Nordaus Werk fand große Beachtung in England.

Lombrosos Aufmerksamkeit galt den verschiedenen Verbrechertypen, die er glaubte, anhand körperlicher Merkmale (wie des Schädelumfangs etc.) diagnostizieren zu können. Verbrecher wurden laut Lombroso (mitsamt ihrer genetischen Defiziten) geboren und stellten die atavistische Gefahr dar, der sich das hochzivilisierte Europa am Ende des 19. Jahrhunderts vermeintlich ausgesetzt sehen musste. Vgl. Cesare Lombroso. *Der Verbrecher. In anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: Richter, 1887.

Entwicklung des menschlichen Subjekts vom ‚Massenwesen‘ hin zum Individuum betont, wobei es laut Spencer zu einer unvermeidlichen Bildung von Eliten einerseits und niederen gesellschaftlichen Formationen andererseits kam.³¹⁵ Dies ließ die Heterogenität der modernen Industriegesellschaft nicht nur als unvermeidlich, sondern gar als begrüßenswert und zukunftsorientiert erscheinen:

Under the influence of anthropology, Spencer biologized the division of labour, making the differences between people evolutionary, or organically purposive. The logic of his system with respect to what he called the ‚higher races‘ was towards increasing individualism, voluntary co-operation, and mutual aid in a division of labour and market.³¹⁶

Diese zunehmende Betonung der Entwicklung des Einzelnen bzw. der soziologisch und biologisch geprägten Determinierung dieser Entwicklung erzeugte eine generelle Unsicherheit, die durch Darwins Evolutionstheorie zusätzlich verstärkt wurde. Darwins Thesen von der gemeinsamen Abstammung und allmählichen Veränderung aller Arten stellten die vermeintliche Sonderstellung des Mensch innerhalb der Schöpfung in Frage und zeichnete zusammen mit den Theorien Spencers ein völlig neues Bild von den Anforderungen und Gefahren innerhalb der menschlichen Entwicklung. Darwinistische Wissenschaftler wie der Zoologe Edwin Ray Lankester beunruhigten die Öffentlichkeit in erheblichem Maße, indem sie den Evolutionskampf in der Tierwelt auf die menschlichen Rassen übertrugen.³¹⁷ *Fitness* wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem dauerpräsenten Schlagwort.³¹⁸ Nur wer in der Lage war, sich im natürlichen Selektionsprozess den Anforderungen des Lebens anzupassen, schien eine vielversprechende Zukunft zu besitzen. Die z.B. bei Spencer in Aussicht gestellte glorreiche menschliche Entwicklung hin zum geistig erleuchteten Wesen wirkte durch die vermeintlich evolutionsbedingt ‚zurückgebliebenen‘ Massen der Armen, verdächtig andersartige Immigranten, kriminell Degenerierte und psychisch Kranke zumindest bedroht. Das rechtschaffene Bürgertum sah sich im letzten

³¹⁵ Vgl. Gagnier. S.229-236.

³¹⁶ Gagnier. S.231.

³¹⁷ Vgl. Greenslade. S.32ff.

³¹⁸ Vgl. Greenslade. S.29f.

Drittel des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in einem nie endenden Wettstreit mit rückständigen, aber nie aufgebenden Konkurrenten: „Apes, infants, savage races, country people, plebeians and women are all to be seen fumbling in some evolutionary egg-and-spoon race, yards from the finishing-tape.“³¹⁹

Diese atavistische Bedrohung der Zivilisation schien dabei einen für das Patriarchat besonders unheimlichen Gefährten zu haben, die Frauenbewegung.³²⁰ Bis in den Spätviktorianismus hinein war die Rolle der Frau zutiefst nach männlichen Vorstellungen geprägt: Frauen durften weder wählen noch studieren, und es war eine zutiefst verwurzelte viktorianische Vorstellung „that a woman's primary duty in life was to aid and support her husband.“³²¹ Noch bis 1882 waren verheiratete Frauen per Gesetz dazu verpflichtet, die juristische Kontrolle über all ihre Habseligkeiten und ihr Geld an ihren Ehegatten zu überstellen³²² – mit der Begründung, „that a woman could have no interest separate from that of her husband.“³²³ Für den Mann war die Frau als Person der *private sphere* der von der Welt ‚unbefleckte‘ heilsame Gegenpol, die Oase des Friedens und die komplementäre Ergänzung zur von Anstrengungen und Kämpfen gekennzeichneten *public sphere*.³²⁴ Heldenhafte Züge wurden lediglich Frauen zugemessen, die sich (zumindest in der patriarchalischen Wahrnehmung) geopfert hatten, um Männern selbstlos zu helfen, wie z.B. Florence Nightingale.³²⁵ Frauen hatten die Position der Heilenden, Engelhaften einzunehmen und dies hatte Konsequenzen, wie Morse betont: „The demand that women be angels was a sinister one, since in becoming angels they were asked to give up all rights as an individual person. To be an angel was to be a slave.“³²⁶ Gegen diese ideologische Verortung trat am Ende des 19. Jahrhunderts die *New Woman* auf den Plan.³²⁷ Frauen wie Sarah Grand, Olive Schreiner und Eleanor Marx begannen, für die sexuelle

³¹⁹ Greensalde. S.70.

³²⁰ Vgl. Elaine Showalter. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin, 1990.

³²¹ Morse. S.19f.

³²² Vgl. Gilmour. S.189.

³²³ Gilmour. S.189.

³²⁴ Vgl. z.B. Gilmour. S.192f.

³²⁵ Vgl. Morse. S.21. Die bittere Ironie lag für Nightingale darin, dass ihr Bemühen, während des Krimkrieges möglichst vielen Soldaten zu helfen, als engelhafter, selbstloser Einsatz einer idealen Frau gefeiert wurde und dabei ihre im Rückblick als feministisch zu bezeichnenden Impulse ausgeblendet wurden. Vgl. Morse. S.21.

³²⁶ Morse. S.24.

³²⁷ Vgl. Showalter. S.39ff.

weibliche Befreiung und Selbstbestimmung zu kämpfen und argumentierten, dass nur eine sozialistische Gesellschaft ohne Privateigentum die Rahmenbedingungen für wahre Gleichberechtigung unter den Geschlechtern würde gewährleisten können.³²⁸ Dabei wurde nicht nur eine radikal neue Definition von Weiblichkeit diskutiert, sondern auch ein *New Man* gefordert, ein maskulines Selbstverständnis, das sich nicht länger an den Koordinaten der kapitalistisch-bourgeoisen Ordnung messen lässt.³²⁹ Der im Spätviktorianismus wachsende Widerstand der Frauen gegen ihre Rolle als liebevolles, aber entmündigtes Anhängsel an der Seite des im Sinne des Sozialdarwinismus kämpfenden Mannes irritierte das Patriarchat. Dieses wiederum dachte nicht daran, das Bild der Frau zu revidieren, schließlich wollten die wenigsten Männer ihren sie umsorgenden *angel in the house* freiwillig entbehren. Die sogenannte *New Woman* wurde zum gefürchteten Feindbild aller traditionell verhafteten patriarchalischen Vorstellungen.

Das *fin de siècle* war somit in allen Bereichen des soziokulturellen Lebens eine Zeit der Auflösung: Sämtliche ideologischen, religiösen, wirtschaftlichen und sozialpolitischen Überzeugungen wurden in Frage gestellt. Mit Blick auf den Untersuchungszusammenhang dieser Zeit sticht natürlich die *femme fatale* ins Auge, jene Figur, in der sich die Krisenhaftigkeit des Spätviktorianismus auch literarisch, gewissermaßen symptomatisch, manifestierte (siehe Kapitel 5.6). Ob sich die Figur des männlichen Verführers ebenfalls verändert, ist auch an dieser Stelle die Frage, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Welche Züge trägt der *homme fatal* in Zeiten einer tiefen Verunsicherung? Lässt sich in ihm noch der *homme fatal* der Romantik bzw. des Mittviktorianismus erkennen oder wird er zu einer an die *femme fatale* angelehnten Figur? In einem etwas größeren Rahmen gilt es zunächst zu klären: In welcher Motivlinie steht der männliche Verführer des 19. Jahrhunderts eigentlich? Wo unterscheidet er sich von seinen literarischen Vorläufern? Und warum ist es gerechtfertigt, überhaupt von einem neuen Typus zu sprechen, statt z.B. von einem Urahn des *byronic hero*? Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der sich hier zu typologisierende *homme fatal* des 19. Jahrhunderts tatsächlich wesentlich von seinen

³²⁸ Vgl. Showalter. S.46ff.

³²⁹ So schrieb Eleanor Marx: „We cannot hate any one [...]. Man injures woman and woman injures man. It is not a case for crying out against individuals or against sexes, but simply for changing a whole system.“ Zitiert nach Showalter. S.55.

literarischen Vorgängern unterscheidet und in ihm eine Verschmelzung von verschiedensten soziokulturellen Paradigmata stattfindet, die in ihrer Komplexität nicht nur Züge der ihm vorangehenden Verführer aufnimmt, sondern deutlich über diese hinausgeht.

5. Genealogie des *homme fatal*: *rakes*, *demon lovers*, *byronic heroes*, Dandys

Das Thema der verhängnisvollen Verführung ist innerhalb der Forschung zur englischen Literatur des 19. Jahrhunderts deutlich durch die *femme fatale* markiert. Sucht man nach Arbeiten zum Typus des männlichen Verführers, so steht man vor einem erstaunlichen Mangel an wissenschaftlichen Publikationen. Zu diesem Urteil gelangte vor nicht langer Zeit auch Deborah Lutz in ihrer Arbeit *The Dangerous Lover* (2006), die eine der wenigen wissenschaftlichen und motivgeschichtlich orientierten Auseinandersetzungen mit dem Typus des verhängnisvollen Verführers darstellt:

Curiously, the romance with the dark, estranged antihero at its heart – or, what I have named the dangerous lover romance – has not yet been recognized as a distinct genre; it has not been given a history, or shaped into a particular constellation of ideas.³³⁰

Dabei leistete Mario Praz im Rahmen seiner Arbeit *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik* bereits 1930 beachtliche Pionierarbeit auf dem Gebiet sowohl männlicher wie auch weiblicher verhängnisvoller Verführer (und kann zudem wohl als derjenige gelten, der den Begriff des *homme fatal* als erster für den Typus des männlichen Verführers innerhalb der englischen, italienischen, französischen und deutschen Literatur benutzte).³³¹ Seine umfangreiche Studie ist dabei zwar von beachtlichem enzyklopädischen Wert, beschäftigt sich allerdings kaum damit, *warum* die Motivverknüpfung von Verführung, Liebe und Lust einerseits mit Tod, Sadismus und Untergang andererseits im 19. Jahrhundert so nachhaltig auftaucht. Was Praz' Arbeit folgte, waren zahlreiche detaillierte sowie motivgeschichtlich orientierte Studien zur *femme fatale*, kaum aber einmal wissenschaftliche Publikationen zum Motiv des männlichen Verführers im 19. Jahrhundert bzw. keine Studien, die diesen Typus systematisch untersucht hätten. Trotz der im Vergleich zur *femme fatale* geringen wissenschaftlichen Beachtung der Bedeutung und Entwicklung des männlichen Verführers in der Literatur des 19. Jahrhunderts ist das Motiv zumindest in einzelnen Facetten aber durchaus kein unbeschriebenes: So

³³⁰ Deborah Lutz. *The Dangerous Lover. Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2006. Introduction, S.ixf.

³³¹ Vgl. Mario Praz. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv, 1994. S. 155.

lassen sich bedeutende Studien zu verschiedenen Verführertypen etwa in der romantischen Literatur finden, in deren Mittelpunkt z.B. der *byronic hero* oder der ebenso anziehende wie verhängnisvolle *gothic villain* stehen. Auch der *rake* als literarischer Vorläufer des *homme fatal* ist als Forschungsmotiv etabliert. Was jedoch bis zum Erscheinen von *The Dangerous Lover* fehlte, war eine Studie, die all diese Motivstränge systematisch zusammenfasste und sie bis in die viktorianische und spätviktorianische Literatur hinein verfolgte. Die hier vorliegende Arbeit möchte an Lutz' zusammenschauende Studie anschließen, den Forschungsgegenstand dabei methodisch aber im Wesentlichen einer psychoanalytisch-marxistischen Analyse unterziehen und zeigen, weshalb dies speziell für den Verführertypus des 19. Jahrhunderts besonders vielversprechend sein kann. Bevor der Blick auf den eigentlichen Forschungsgegenstand geht, soll im Folgenden aber zunächst die Entwicklung des Motivs des männlichen Verführers nachgezeichnet und der Stand der relevanten Forschung diskutiert werden.

Es sei im Sinne eines Überblicks vorausgeschickt, dass sich zum Motiv des männlichen Verführers innerhalb der Forschung zur britischen Literatur im Wesentlichen drei bedeutsame genealogische Stränge feststellen lassen: zum einen der *rake* der *restoration comedy* (also im Wesentlichen von 1660 bis 1700), „the first character type in the history of English literature to derive his definition primarily from his eroticism.“³³² Seine Verführungskünste besitzen insofern eine nicht unbedeutende soziokulturelle Komponente, als sie unter anderem die sich allmählich verändernden Diskurse zur Sexualität innerhalb des 17. Jahrhunderts reflektieren. Zum anderen der teuflisch anmutende *demon-lover*, der auf den biblischen Satan rekurriert und der sich in literarischer Form das erste Mal in einer schottischen Ballade aus dem Jahr 1703 findet.³³³ Einen besonders prägnanten Ausdruck fand der *demon-lover* in der romantischen *gothic novel*, in der die magische Anziehungskraft des Verführers an einen für die Leserschaft meist schockierenden Sadismus geknüpft ist. Darüber hinaus ist das Motiv natürlich bei Byron zu finden, wo es einerseits in der Tradition des Donjuanismus steht, andererseits aber auch in

³³² Harold Weber. *The Restoration Rake-Hero. Transformations in Sexual Understanding in seventeenth-Century England*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986. S.3

³³³ Vgl. Toni Reed. *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction*. Lexington: Kentucky U.P., 1988. S.37ff.

düsteren Varianten vorkommt, etwa in den *byronic heroes* des Giaour oder Manfred. In den beiden Letztgenannten endet die Verführung nicht nur mit dem Untergang der Verführten, sondern auch im übermenschlichen seelischen Leid des Verführers selbst.

In der Erzählliteratur (des ausgehenden 18. und) des 19. Jahrhunderts taucht schließlich ein Verführertypus auf, der die hier knapp skizzierten Motivlinien nicht nur amalgamisiert, sondern der in der Komplexität seiner Gestaltung sowie in seinem deutlich veränderten Bezug zu seiner Umwelt über seine Vorläufer klar hinausgeht. Dieser Typus steht im Zentrum dieser Studie und soll im Sinne einer auch begrifflichen Abgrenzung als *homme fatal* bezeichnet werden.³³⁴ Wie zu zeigen sein wird, kann man mit Toni Reed³³⁵ bzw. Dieter Schulz³³⁶ in der Tat davon ausgehen, dass die Figur Lovelace aus Samuel Richardsons *Clarissa* (1748) diesen für das 19. Jahrhundert ebenso charakteristischen wie in der Forschung vernachlässigten Verführertypus begründet: Wie im *homme fatal* vereinen sich in Lovelace bourgeoise Kühle und *restraint* mit romantischer Leidenschaft, gesellschaftliche Konformität mit Heldentum und Rebellion, Ratio mit Sadismus. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass Lovelace damit zum Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Figuren des 19. Jahrhunderts wurde, deren Verführungskünste erst mit Blick auf die bourgeois-kapitalistischen Strukturen und Diskurse, vor deren Hintergrund sie erscheinen, in ihrer ganzen Komplexität umfassend einzuordnen sind. Der Typus des *homme fatal* verschmilzt dabei Züge des *rake*, des *demon-lover* und des *byronic hero* mit den zusehends dominanteren ideologischen Markierungen des Kapitalismus und der Bourgeoisie und wird darin zu einem völlig neuartigen Verführertypus. Im Folgenden sollen zunächst in den wesentlichen Zügen die Entwicklungen nachgezeichnet werden, die zur Genese des *homme fatal* beigetragen haben.

³³⁴ In der Bezeichnung *homme fatal* spiegelt sich auch die (zeitliche und bisweilen soziokulturelle) Nähe zur *femme fatale* wider, die innerhalb der englischen (und europäischen Literatur) gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu neuer und beachtlicher Prominenz kommt. Vgl. Praz, speziell S.167ff.

³³⁵ Reed bezeichnet Lovelace als „a sophisticated rake“ und „the earliest and certainly the most influential demon-lover figure [in fiction]“. S.66.

³³⁶ Für Schulz verbinden sich in Lovelace „der brillante *Restoration rake* und der diabolische Verführer der puritanischen Literatur [...] zur eindrucksvollsten Verführergestalt der englischen Literatur“, sowie zum „philosophischen Verführer“ mit „ausgesprochen moderne[n] Züge[n]“. Vgl. Dieter Schulz. *Studien zur Verführungsszene im englischen Roman (1660-1760)*. [Diss.] Marburg: Mauersberger, 1968. S.263.

5.1 Der *rake*

Der *rake* der *restauration comedy* ist (chronologisch betrachtet) der Ausgangspunkt für die Beschreibung der Genese des *homme fatal* in der englischen Literatur. Der *rake* ist der Hedonist *par excellence*, ständig auf der Jagd nach neuen sexuellen Eroberungen, schier unersättlich im Spiel der Verführung: „Most rakes possess little identity outside of the love game, their lives responding largely to the rhythms of courtship and seduction, pursuit and conquest, foreplay and release.“³³⁷ Der *rake* stellt prinzipiell zwar einen *stock character* dar, doch gewinnt er vor dem Hintergrund der soziokulturellen Prozesse seiner Zeit klar an Gewicht und Bedeutung. Weber weist darauf hin, dass der *rake* erst mit Blick auf die Sexualitätsdiskurse des Elizabethanischen und Jacobinischen Zeitalters (im Wesentlichen also 1558-1625) richtig zu beurteilen ist, konkreter gesagt, dass die Figur des aristokratischen Verführers, Schwerenöters und Freigeists eine provokante Gegenreaktion auf die ideologische Markierung der Sexualität als Teufelswerk und Irrsinn darstellt:

[I]n the sixteenth and early seventeenth centuries passionate love seldom escaped moral and religious censure. Renaissance psychology and medical theory treated erotic love as a disease, 'lovesickness' as a form of insanity. During the Renaissance erotic sinners suffered under a compulsive passion imagined as a type of madness. [...] The erotic sinner is possessed by the devil, and the individual identity, the Self, has been overcome by an external power, the Other, over which the individual has no control.³³⁸

Der *rake* begehrt gegen diese Dämonisierung des Sexuellen auf. Dabei manifestiert sich in der Darstellung seiner Eroberungen und zügellosen sexuellen Aktivitäten vor allem der Drang danach, der Sexualität das Stigma des Ur-Bösen zu nehmen und sie als Ausdruck menschlicher Kreativität und sozialer Bindung darzustellen.³³⁹ In der *restauration comedy* erscheint

³³⁷ Weber. S.3.

³³⁸ Weber. S.17-18.

³³⁹ John Websters aufklärerisches Werk gegen den Glauben an Hexen (1677) trug einen Titel, aus dem die damalige diskursive Verbindung von Sexualität und Dämonenwesen klar hervorgeht: *The Displaying of Supposed Witchcraft. Wherein is affirmed that there are many sorts of Deceivers and Imposters, and Divers persons under a passive Delusion of Melancholy and Fancy. But that there is a Corporal League made betwixt the Devil and the Witch, Or that he sucks on the Witches Body, has Carnal Copulation, or that Witches are turned into Cats, Dogs, raise Tempests, or the like, is utterly denied and disproved.* Vgl. Weber. S.23.

Sexualität nicht länger als dämonische Besessenheit, sondern als eine Quelle menschlichen Potentials, als Ausdruck von Charakter, Individualität und Sozietät: „The rake initiates a complex and deeply ambivalent sexual discourse, and only by recognizing this can we make sense of the cultural significance of the rake and his place in Restoration comedy and society.“³⁴⁰ Weber unterscheidet dabei den „hobbesian rake“³⁴¹ vom „philosophical libertine.“³⁴² Erstgenannter taucht vor allem in den Dramen William Wycherleys und George Ethereges auf und vertritt im Sinne von Thomas Hobbes einen ethisch-moralischen Relativismus, der eine allgemein verbindliche Sittlichkeit und Moral kategorisch ablehnt. Der *rake* Harry Horner³⁴³ in William Wycherleys *The Country Wife* (1675)³⁴⁴ etwa erreicht seine Ziele (möglichst zahlreiche sexuelle Eroberungen von meist als züchtig geltenden Damen der besseren Gesellschaft) dadurch, dass er das Gerücht streut, er wäre impotent, und damit die betreffenden Ehemänner in den trügerischen Glauben versetzt, sie könnten ihren Gattinnen bedenkenlos den Kontakt zu ihm (Horner) gestatten. Horner ist zudem scharfsinnig genug, die Heucheleien in den Genderkonstruktionen seiner Zeitgenossen zu erkennen und den Frauen auf seine Weise mehr zu bieten als nur das Schicksal, das Anhängsel eines bornierten Gatten in einer arrangierten Ehe zu sein. Als negativ erscheinen im Sinne Webers Horners offensichtlicher Drang, die gesellschaftlichen Brüche und Widersprüche ausschließlich zu seinem eigenen Vergnügen und Vorteil zu nutzen:

Our ambivalent responses to Horner arise from the recognition that, although he possesses the vitality and self-knowledge to transform his society, he refuses to do so. He finds it more satisfying and convenient to secure his individual freedom by reinforcing, rather than removing, the illusions of his peers, for their illusions contribute to his power.³⁴⁵

Der *rake* wird in seiner Vielschichtigkeit somit zu beidem: zum übermenschlich gezeichneten *hero* und zum egozentrisch-manipulativen *villain*.³⁴⁶

³⁴⁰ Weber. S.48.

³⁴¹ Vgl. Weber. S.49-90.

³⁴² Vgl. Weber. S.91-129.

³⁴³ Das Wortspiel von demjenigen, der dem anderen Mann Hörner aufsetzte, funktioniert auch im Deutschen.

³⁴⁴ William Wycherley. *The Country Wife*. [1675]. London: Methuen Drama, 2008.

³⁴⁵ Weber. S.67.

³⁴⁶ Vgl. Weber. S.52f.

Einen anderen Typus des *rake* sieht Weber im *philosophical libertine*:³⁴⁷ In ihm schlägt sich die ab Mitte des 17. Jahrhunderts verstärkt einsetzende Beschäftigung mit Epikur bzw. dessen Philosophie vom gemäßigten, gelassenen und heiteren Leben nieder. Wahrer Genuss ist nach Epikur stets an Mäßigung, Bedachtheit und Ruhe gebunden – Eigenschaften, die dem exzesshaften Leben und Jagen des *hobbesian rake* vollkommen fremd sind. Vor allem in den 1680er und 1690er Jahren tauchen als Weiterentwicklung dieses Typus' vermehrt *rakes* auf, die philosophisch gebildet sind: Gentlemen im Habitus, *honnêtes hommes*. Speziell William Congreve beschäftigte sich in seinen Stücken damit, wie destruktiv und wenig erfüllend das Leben eines *hobbesian rake* ist und stellte ihnen Figuren entgegen, die epikureische, teils gar stoische Züge besitzen und deren sexuelle Aggressivität gewissermaßen domestiziert, spiritualisiert und sozial verträglich gestaltet ist. Der *rake* Mellefont aus *The Double Dealer* (1693)³⁴⁸ etwa bleibt Herr über seine sexuellen Energien und lässt sich (im Gegensatz zu Horner) nicht von ihnen in Besitz nehmen:

In the figure of Mellefont, Congreve clearly reveals the interconnectedness of the rake's two passions, the interdependence of his aggression and sensuality. In eliminating the rake's aggression, Congreve compromises the vitality and power that make the rake a 'heroic' figure.³⁴⁹

Der gezähmte *rake* ist mehr am Spiel zwischen den Geschlechtern interessiert als an der eigentlichen Eroberung der Damen. Das klarste Beispiel dafür stellt die Figur Vainlove aus *The Old Bachelor* (1693)³⁵⁰ dar, dessen im Namen suggerierte Impotenz sich auch in seinem Verhalten niederschlägt:

Vainlove's impotence lies not in his inability to perform but in his indifference to performance. [...] Vainlove quits an amour precisely when he has brought it to fruition, for all his interest lies in the social manipulation involved in the love game.³⁵¹

³⁴⁷ Vgl. Weber. S.91-129.

³⁴⁸ William Congreve. *The Double Dealer. A Comedy*. [1693]. in: *The Complete Works of William Congreve* 2. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.1-77.

³⁴⁹ Weber. S.110.

³⁵⁰ William Congreve. *The Old Bachelor* [sic]. [1693]. in: *The Complete Works of William Congreve* 4. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.155-255.

³⁵¹ Weber. S.100

Die Darstellung des *rake* als aggressionsgehemmt bzw. aggressionslos raubt der Figur zwar das Heldenhaft-Übermenschliche; das philosophisch-epikureische Element verdeutlicht jedoch, dass dieser Mangel durch ein höheres Maß an *refinement* und *sophistication* ersetzt werden soll. Der Genuss verliert seinen rein animalisch-triebhaften Charakter und wird tendenziell eine Sache des Intellektuell-Spielerischen. Der am Spiel interessierte *rake* hat die ‚Befreiung‘ der Sexualität gewissermaßen bereits hinter sich; sein Interesse gilt der Offenlegung der gesellschaftlichen Widersprüche und einer Neudefinierung der sozialen bzw. diskursiven Mechanismen dahinter, als da wären: „[N]ot evil but madness, not malice but affectation, not a rage for destruction but an inability to distinguish properly between illusion and reality.“³⁵² Dies wird vor allem in Congreves *Love for Love* (1695)³⁵³ deutlich, in der das Arrangieren von Ehen und selbst die Institution der Ehe an sich als „a system of irresponsibility and selfishness“³⁵⁴ erscheinen.

Dass die *restauration comedy* (und mit ihr der ‚klassische‘ *rake*) Anfang des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verlor, lag an den sich verändernden soziokulturellen Strukturen innerhalb Großbritanniens: Das zunehmend bürgerlich geprägte Publikum verlangte im sich ausdehnenden Zeitalter von Rationalität und *restraint* nach ernsthafteren Stücken und stieß sich zunehmend an den Frivolitäten und den provokativen Darstellungen gesellschaftlichen Lebens innerhalb der *restauration comedy*.³⁵⁵ So verschwand mit der *restauration comedy* auch jene provokante Verführerfigur, die zunächst die Sexualität ‚entdämonisierte‘ und gewissermaßen ‚säkularisierte‘ und dem Publikum später die Macht von Verführung und erotischem Spiel innerhalb der gehobenen Stände vor Augen führte. Wie zu zeigen sein wird, besitzt der *rake* der *restauration comedy* damit einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Gestaltung des *homme fatal* – auch, wenn einer der nicht unerheblichen Unterschiede zwischen den beiden Verführertypen darin besteht, dass der *rake* sich ausschließlich in einem aristokratischen Umfeld bzw. in den gehobenen Schichten der zeitgenössischen Gesellschaft bewegt, der *homme fatal* hingegen nicht.

³⁵² Weber. S.110.

³⁵³ William Congreve. *Love for Love. A Comedy*. [1695]. in: *The Complete Works of William Congreve* 2. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.81-171.

³⁵⁴ Weber. S.111.

³⁵⁵ Vgl. auch Bernhard Fabian et al. S. 406-410.

5.2 Der *demon-lover*

Neben dem *rake* lässt sich eine weitere, ‚dunklere‘ motivgeschichtliche Linie finden, die deutlichen Einfluss auf die Genese des *homme fatal* hatte: der Typus des satanisch anmutenden Liebhabers. Wie unter anderem Toni Reeds Arbeit *Demon Lovers and Their Victims in British Fiction* deutlich macht, kann dieser auf eine beachtliche Motivtradition zurückgreifen. Übernatürlich-dämonische bzw. dämonisch anmutende männliche Verführergestalten bevölkern die europäische und britische Literatur seit Jahrhunderten. Reed folgend kann man davon ausgehen, dass das Motiv des grausamen und sadistischen Liebhabers einerseits auf die Figur Satans in der Bibel, also den archetypischen dämonischen Verführer, andererseits (und chronologisch näher am *homme fatal*) auf den Hexenmythos zurückgreift: „Satan and the women accused of witchcraft as recently as two hundred and fifty years ago represent the historical precedent for the demon-lover conflict.“³⁵⁶

Seine im britischen Sprachraum erste bedeutende literarische Gestaltung fand das Motiv im 17. Jahrhundert in der schottischen Ballade ‚The Demon Lover‘. Sie thematisiert den Typus des satanisch anmutenden Verführers und Liebhabers, der sein Opfer (eine als schwach und verletzlich gezeichnete Frau) vom Weg der Tugend abbringt und sie mit Vorsatz und Lust ins Verderben stürzt. Die zunächst mündlich, gesanglich und handschriftlich weitergegebene Ballade erschien 1703 das erste Mal in gedruckter Form in Samuel Pepys‘ Sammlung schottischer Balladen.³⁵⁷ In Sir Walter Scotts populärer und einflussreicher Sammlung *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802/1803)³⁵⁸ wird die Ballade zum ersten Mal unter dem Titel ‚The Demon Lover‘ geführt. Als solche erlangte sie auch in der Literatur Englands zusehends an Bedeutung³⁵⁹

³⁵⁶ Reed. S.8.

³⁵⁷ Damals lautete der Titel allerdings noch: ‚A Warning for Married Women, being an example of Mrs. Jane Reynolds (a West-country woman), born near Plymouth, who, having plighted her troth to a Seaman, was afterwards married to a Carpenter, and at last carried away by a Spirit, the manner how shall presently be recited‘. Vgl. Reed. S.37.

³⁵⁸ Walter Scott. *The Minstrelsy of the Scottish Border*. [1802/3]. New York: British Book Centre, 1975.

³⁵⁹ Reed zufolge zeigt die Darstellung des Verführers in den englischen Versionen der Ballade deutlich weniger dämonische bzw. satanische Züge. Dies führt er darauf zurück, dass es in England keine so starke Affinität zu Übernatürlichem gebe wie in Schottland. Vgl. Reed. S.35-53.

An dieser Stelle sei auch auf die Arbeit von Franz Meier verwiesen, in der die Verknüpfungen der Motive Eros und Thanatos innerhalb der englischen Schauer- und Sensationsliteratur zwischen 1764 und 1897 ausführlich beschrieben werden: Franz Meier. *Sexualität und Tod*.

und hatte nicht unerheblichen Einfluss auf die Gestaltung des Motivs des zerstörerischen Verführers innerhalb der vor allem zwischen 1790 und 1820 populären englischen *gothic novel*: „In a sense, the ballad is a distilled version of a Gothic romance about obsessive love and hate, for the woman in the ballad is just as controlled, just as victimized as the terrified women in *The Castle of Otranto* [or] *The Mysteries of Udolpho* [...]“³⁶⁰ Innerhalb der *gothic novel* erscheint der verhängnisvolle Verführer in aller Regel mit ausgeprägten diabolischen Zügen, und die Darstellung der Gewalt gegen die meist wehrlosen, weiblichen Opfer nimmt einen oft beträchtlichen Raum ein. Passend zu den romantischen Paradigmata des Übernatürlichen und Übermenschlichen erscheint der anziehende Mann (wie etwa Ambrosio in Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796)) satangleich: Hinter der für das Opfer (zumindest anfänglich noch) unwiderstehlichen, geheimnisumwobenen Aura verbergen sich sadistische Abgründe. Mit Blick auf die sich ausbreitende bourgeoise Kultur der damaligen Jahrzehnte lässt sich die ‚Funktion‘ der *gothic novel* mit M.H. Abrams treffenderweise so formulieren:

The principal aim of such [gothic] novels was to evoke chilling terror by exploiting mystery and a variety of horrors. [...] [T]he best opened up to fiction the realm of the irrational and of the perverse impulses and the nightmarish terrors that lie beneath the orderly surface of the civilized mind.³⁶¹

Diesen Typus des dämonischen Verführers findet Reed im 19. Jahrhundert auch außerhalb der *gothic novel*: Heathcliff und Dracula werden in *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction* dabei *en détail*, Lord Ruthven und

Eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer- und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext (1764-1897). Tübingen: Niemeyer, 2002. Der Fokus dieser Studie liegt (anders als in der vorliegenden Arbeit) allerdings nicht allein auf dem Motiv der Verführung, sondern konzentriert sich auf die Analyse der unterschiedlichen Modi, mit denen Sexualität und Tod literarisch zusammengefügt werden (also auch im Modus der Gewalt, Nötigung etc.).

³⁶⁰ Reed. S.56.

³⁶¹ M.H. Abrams. *A Glossary of Literary Terms*. London: Harcourt, 1993. S.78. Eine andere bekannte These ist jene, wonach die *gothic novel* eine Gegenreaktion auf die sich ausbereitende, realistische Gestaltung des Romans im 18. Jahrhundert darstellt. Romane wie jene von Daniel Defoe, Samuel Richardson oder Henry Fielding spiegelten weitgehend bourgeoise Ideale wie Sachlichkeit, Rationalität, Nüchternheit und moralisch-edukatives Engagement wider. Die *gothic novel* wandte sich gegen eben diese Ausprägung des Romans. Siehe z.B. E. J. Clery: „*The Castle of Otranto* was presented to the public [...] as an outright challenge to this orthodoxy [of realism].“ In: „The Genesis of ‘gothic’ Fiction.“ *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hg. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S.21-39; hier: S.23.

Alec d'Urberville zumindest in ihren Grundzügen analysiert.³⁶² Zu den Charakteristika des *demon-lover* zählt neben der Anziehungs- und Verführungskraft laut Reed der Hang zur Gewalt, zum Sadismus und zur Vergewaltigung. Das zerstörerische Element, das dem *demon-lover* inhärent ist, geht dabei stets auf die Verkörperung des Bösen selbst zurück: „The mythological figure on which the demon-lover is based is clearly Satan.“³⁶³

In seiner Analyse der Figuren orientiert sich Reed dabei weniger an historisch-soziologischen bzw. diskursbezogenen Kriterien als vielmehr an den psychologischen Theorien Carl Gustav Jungs und (in allerdings geringem Umfang) an den sozialpsychologischen Thesen Erich Fromms.³⁶⁴ So spiegeln sich in den literarisch-fiktiven *demon-lovers* laut Reed (und nach Jung) die unterdrückten archetypischen Anteile des kollektiven Unbewussten wider (sogenannte ‚Schatten‘ in der Jung'schen Terminologie). Diese tauchten unter anderem im künstlerischen Schaffen wieder auf: „According to Jung, artists create *projections* of the shadows as well as other archetypes that are causing tension in the collective unconscious, much as an individual might project troublesome emotions onto a neighbour.“³⁶⁵ An anderer Stelle:

[...] Jung's theory of the collective unconscious provides an explanation for the repetition of certain motifs that occur throughout literary history. The demon-lover motif under consideration in this study corresponds very well to 'the shadow' that, according to Jung, tends to be deeply suppressed in individuals. Suppressed archetypes, he tells us, resurface in the form of art. [...] In other words, artists express fears hidden or denied by their communities; members of those communities respond psychically, to use Jung's term, and emotionally to images that they cannot comprehend on a conscious level.³⁶⁶

Dies führt Reed unter anderem zu folgenden Schlussfolgerungen:

Basically, [...] fictional demon-lovers are fundamentally insecure men who feel compelled to victimize women because of their own inability or unwillingness to confront themselves, to explore their own feelings of emptiness, to examine their own potential for evil.³⁶⁷

³⁶² Vgl. Reed. S.54-92.

³⁶³ Reed. S.8.

³⁶⁴ Vgl. Reed. S.93-117.

³⁶⁵ Reed. S.96.

³⁶⁶ Reed. S.96.

³⁶⁷ Reed. S.111.

Und mit Bezug auf die Opfer: "The demon-lover motif has recurred through the ages because it demonstrates the power of men as well as the powerlessness of women and serves as a warning to women who would assert themselves and exhibit their capacity for rational action."³⁶⁸

Es soll an dieser Stelle keine Auseinandersetzung mit den Theorien C.J. Jungs geführt werden; zudem wären die im Rahmen dieser Studie benutzten Thesen Lacans mit denen Jungs zweifellos schwer kompatibel. Es sei hier nur soviel angemerkt: Reeds Studie lässt jene Felder, die in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt des Interesses stehen sollen, weitgehend außer Acht. Es gibt kaum einmal den Versuch, die aufkommenden bzw. etablierten Strukturen des Kapitalismus mit dem Motiv des Verführers in Verbindung zu setzen. Im besten Fall gelangt Reed zu eher pauschalen Urteilen wie: „Demon-lover tales all dramatize the social control imposed on women; these stories, furthermore, warn women against crossing the very distinct boundaries to which society conspires to hold them fast, lest all hell break loose.“³⁶⁹ Als Erklärung für die Aggression gegen die Opfer heißt es mit Fromm:

To Fromm, human destructiveness in the form of cruelty, crimes such as theft or rape, and war stem from an unfulfilled basic urge to apprehend meaning or the purpose of life. Without creativity to give life a purpose and a direction, Fromm implies, human beings turn naturally to destructive behaviour as a way of coping with emptiness and absurdity.³⁷⁰

Die Verführerfiguren, so Reed, würden eben diese These Fromms veranschaulichen und bestätigen. Die vorliegende Arbeit will diese Erklärungsmuster nicht aufnehmen, da sie weder ein kollektives Unbewusstes annimmt noch Fromms Anschauungen teilt. Vielmehr geht sie davon aus, dass der radikal psychoanalytische Ansatz zur menschlichen Identität nach Lacan in Verbindung mit einer marxistischen Analyse der kapitalistischen Strukturen zu Fragen gelangt, deren Beantwortung das Auftauchen des *homme fatal* innerhalb der romantischen und viktorianischen Literatur in ein neues Licht rücken können. Somit will die hier vorliegende Arbeit konkret auch mit Blick auf

³⁶⁸ Reed. S.98.

³⁶⁹ Reed. Preface.

³⁷⁰ Reed. S.106.

die Figuren Heathcliff und Dracula an jene Lücken anschließen, die Reeds Studie bei aller Qualität hinterlassen haben.

5.3 Der *byronic hero*

Die heldenhafte Gestaltung des *homme fatal* des 19. Jahrhunderts geht nicht nur auf das sowohl Triebhafte wie Freigeistige des *rake* oder die satanische Prägung der *demon lovers* zurück, sondern in hohem Maß auch auf den Einfluss einer Figur, die innerhalb der Geschichte der englischen Literatur gewissermaßen den Höhepunkt der dunklen Heldengestalten darstellt: den *byronic hero*. In ihm manifestiert sich unter anderem der romantische Drang nach Helden, nach Figuren, die „bigger than life“³⁷¹ sind und die sich von den einengenden Konventionen der Gesellschaft deutlich abheben. Die Übermenschen Byrons sind ausgestoßene, der Welt entfremdete Giganten im Fühlen, Aufbegehren und Leiden – Rebellen gegen eine Welt, in der die Vermassung der Gesellschaft und die Verwissenschaftlichung bzw. die diskursive Verortung des Lebens Individualität und Eigensinn zunehmend in den Hintergrund zu drängen drohen (vgl. Kapitel 4). Gleichzeitig spielt das Motiv der Liebe bzw. der Zuflucht und Erlösung in Liebe im *byronic hero* eine tragende Rolle: „The lover as a figure for redemption is a common trope in Byron. The Byronic figure's one beloved, who for the Corsair is Medore, Manfred Astarte, the Giaour Leila, and Childe Harold an unspecified woman, is represented as a container for the purest good and the highest truth.“³⁷² Angesichts der Motivtradition, in der der *byronic hero* steht, ist es allerdings nicht verwunderlich, dass diese Liebesbeziehungen durchweg tragisch enden. Wie Peter Thorslev verdeutlicht, stellen Byrons Helden nämlich keineswegs literaturhistorisch autarke Figuren dar, sondern sie sind vielmehr der Kristallisationspunkt für die Verknüpfung diverser (meist ‚dunkler‘) romantischer und vor-romantischer Figuren und Motive.³⁷³ In Figuren wie Manfred, Childe Harold oder dem Giaour finden sich die zivilisatorisch unverdorbenen Züge des

³⁷¹ Peter L. Thorslev, jr. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. S.186.

³⁷² Lutz. S.51.

³⁷³ Vgl. Thorslev. Speziell S.27-124.

Noble Savage ebenso wie die Übersensibilität des *Hero of Sensibility* (die sich etwa in Henry MacKenzies Roman *The Man of Feeling* (1771) oder (im außerbritischen Kontext) z.B. markant in Goethes *Werther* wiederfindet).

Eher düster, gefährlich bzw. geradezu diabolisch wirken die anderen literarischen Ahnen und Einflüsse des *byronic hero*: Der *gothic villain* etwa ist in seinem Übermenschendasein zu sehr auch ein (aus der Norm herausragender) Sadist, als dass er noch zu den Heldentypen gerechnet werden könnte: „He has attractive characteristics, including his striking appearance, his air of the fallen angel, and his romantic mystery, but he is not yet a Romantic rebel.“³⁷⁴ In Figuren wie Ambrosio sind erotische Anziehungskraft und Sexualität stets mit der Lust an Gewalt, Folter und Erniedrigung verknüpft. Die Verbindung von *gothic villain* und *byronic hero* ist somit keine auf den ersten Blick evidente, sie wird jedoch durch eine Reihe von Figuren hergestellt, die als motivische Zwischenschritte betrachtet werden können; Figuren, die das Dunkle des Schurken aufnehmen, es aber nicht gegen wehrlose weibliche Opfer, sondern im Dienst der Rebellion gegen die Weltordnung bzw. gegen Gott einsetzen. Dunkle Rebellen wie Schillers Karl Moor (1781), Goethes Faust (1808), Miltons Satan (bereits 1667, sehr populär aber auch in der Romantik) oder der Mythos des Prometheus (in Percy Bysshe Shelleys Version 1820) wurden zu den eigentlichen Vorgängern und Wegbereitern für Byrons rastlose und gepeinigte Übermenschen. Sie alle stellen Titanen dar, denen die Welt und ihre Autoritäten zu eng, zu ungerecht bzw. schlichtweg zu ‚wenig‘ sind und die in ihrem oft verzweiferten Drang, sich dagegen zu stemmen, zu tragisch-heroischen Figuren werden. All diesen Figuren wohnt aber auch eine große erotische Leidenschaft und Liebesfähigkeit inne, die in der Regel im Unglück endet (man denke etwa an das vielleicht berühmteste Opfer eines düsteren Helden, Gretchen in Goethes *Faust*). Der romantische Heldentypus ist (anders als später der *homme fatal*) zudem nur selten „as a Marxist would say, ‚socially concerned‘. Prometheus is the one major exception, and even he figures in Goethe’s and Herder’s fragments or in Byron’s poetry primarily as metaphysical rebel, not as a savior of man.“³⁷⁵ (Neben Prometheus könnte man gewiss auch Byrons Giaour zu den Figuren zählen, die sich an den soziokulturellen Bedingungen reiben).

³⁷⁴ Thorslev. S.57.

³⁷⁵ Thorslev. S.188.

Was all diesen Figuren neben ihrem Rebellentum anhaftet, sind mehr oder weniger ausgeprägte satanische Züge: Diese gehen, wie Thorslev zeigt, auf den gerade auch in der Romantik kaum zu überschätzenden Einfluss von Miltons Satan in *Paradise Lost* zurück. Anders als der Teufel in Christopher Marlowes *Dr. Faustus* oder Mephisto in Goethes *Faust* ist der Satan bei Milton kein zynisch-destruktiver ewiger Verneiner, sondern ein ebenso erhabener wie tragischer Rebell:

Satan [in Milton's *Paradise Lost*] is, after all, an aggressive and inventive spirit, and he thus becomes [...] inevitably associated with the aggressive, inventive spirit of man, that proud self-assertion which is the basis of all heresy and *hubris*, but which is also the basis of Romantic und humanist self-reliance.³⁷⁶

Satan als tief bewegter und hoch poetischer Rebell stellt einen Bezugspunkt dar, auf den die Darstellungen der romantischen Helden fast durchwegs zurückgreifen und es ist motivgeschichtlich kein allzu großer Sprung mehr von Goethes Faust und Shelleys Prometheus hin zu Byrons Childe Harold, Giaour oder Manfred. Byrons Figurentypus stellt (wie erwähnt) den Höhepunkt des verführerischen Helden dar: ein letztes, aber vehementes Aufbegehren gegen eine zusehends und unaufhaltsam um sich greifende Verbürgerlichung der Gesellschaft.

Der *byronic hero* ist jedoch nicht nur ein an der Welt verzweifelnder Übermensch, er ist (wie etwa Manfred und der Giaour) auch ein höchst verhängnisvoller Liebhaber: Der Giaour, ein Christ in einem muslimischen Land, verliebt sich in Leila, die Frau von Hassan, einem türkischen Feudallord. Sie wird seine Geliebte und, da der Betrug ans Tageslicht kommt, Opfer ihres Ehemannes gemäß mohammedanischer Sitte: Eingenäht in einen Sack ertrinkt sie im Meer. Der Giaour schwört Rache, versammelt eine Bande um sich und attackiert Hassan und seine Leibwächter. Hassan stirbt in einem direkten und fairen Duell mit dem Giaour, was dessen übermenschliche Leiden jedoch nicht lindern kann.³⁷⁷ Da es ihm nicht möglich ist, Frieden zu finden, zieht er sich in ein Kloster zurück – allerdings ohne sich dem dortigen Orden anzuschließen bzw. dessen Riten zu teilen. Für immer heimatlos und entwurzelt, außerhalb

³⁷⁶ Thorslev. S.110.

³⁷⁷ George Gordon, Lord Byron. "The Giaour." *Lord Byron. The Complete Poetical Works* 3. Hg. Jerome J. McGann. Oxford: Claredon, 1981. S.39-82.

jeglicher konventionellen Ordnung stehend, dazu heimgesucht von den quälenden Gedanken daran, am Tod der Geliebten maßgeblich schuldig gewesen zu sein – in diesen Zügen liegt die Essenz aller *byronic heroes*. Anders als die *noble outlaws* oder die *gothic villains* und auch anders als (Miltons) Satan stellen sie Helden dar, deren Rebellion gegen Gott und die Welt stets auch von einem Sturm der Gefühle für eine Frau begleitet sind: „Byron’s heroes [...] are all lovers – for most of them it is the ruling passion in their lives – and they remain faithful, in true romantic fashion, until death.“³⁷⁸

Dies trifft auch auf einen *byronic hero* zu, der weniger gegen soziokulturelle Bedingtheiten rebelliert (wie der Giaour dies primär tut), als vielmehr gegen die philosophischen und psychologischen Fundamente, auf denen Gesellschaft und Kultur überhaupt erst fußen: Manfred.³⁷⁹ Manfred lehnt jegliche Autorität außerhalb seiner selbst ab, sein eigenes Wesen wird ihm zum einzigen Bezugspunkt allen Handelns. Die an dieses Verhalten geknüpfte Einsamkeit nimmt allmählich kaum zu ertragende Ausmaße an. Die einzige Person, in der sich Manfred wiedererkennt und die in seinem Leben eine Bedeutung hat, ist Astarte, seine Geliebte und (wie angedeutet wird³⁸⁰) Schwester oder Halbschwester. Sie stirbt unter nicht näher erläuterten Umständen daran, dem Wesen des Übermenschen zu nahe gekommen zu sein: „I loved her, and destroy’d her! [...] Not with my hand, but heart – which broke her heart“.³⁸¹ Das lediglich angedeutete, nie aber explizit formulierte Motiv des Inzests scheint dabei eine eher untergeordnete Rolle zu spielen: Astarte, die Manfred als sein von seinen Schwächen ‚gereinigtes‘ *alter ego* darstellt, stirbt (wie ebenfalls nur angedeutet wird) an gebrochenem Herzen: „[Her heart] gazed on mine and withered“.³⁸² Dieser Verlust ist für Manfred nicht zu ertragen. Er steht allein in einer Welt, die ihm nichts geben kann, da er in seinem Übermenschendasein über ihre Koordinaten hinausgewachsen ist. Alle Versuche, Frieden mit sich, seiner (letztlich nie näher spezifizierten) Schuld und seiner Isolation zu schließen, scheitern. Am Ende wird Manfred von Geistern gegen seinen Willen in den Tod hinübergeführt, er stirbt in den Händen eines mitfühlenden

³⁷⁸ Thorslev. S.149.

³⁷⁹ George Gordon, Lord Byron. *Manfred. A Dramatic Poem*. [1817]. *The Norton Anthology of English Literature* 2. Hg. M.H. Abrams. London: Norton, 1993. S.513-545.

³⁸⁰ Vgl. Lord Byron. *Manfred*. „She was like me in lineaments – her eyes, her hair, her features, all, to the very tone even of her voice, they said were like to mine.“ S.527.

³⁸¹ Lord Byron. *Manfred*. S.528.

³⁸² Lord Byron. *Manfred*. S.528.

Priesters. Manfred ist (um dies noch einmal festzuhalten) nicht nur ein metaphysischer Rebell und tragischer Held, er ist (wie der Giaour) auch ein verhängnisvoller Liebhaber. Was ihn im Rahmen dieser Arbeit so wichtig und interessant macht und ihn als eine der zentralen Figuren in der Motivgeschichte der *hommes fatales* positioniert, ist eine knappe, aber zentrale Selbsterkenntnis, die (wie zu zeigen sein wird) auf alle Verführer des 19. Jahrhunderts zutrifft: "[M]y embrace was fatal".³⁸³

5.4 Der Dandy

Um dem *homme fatal*, wie er hier beschrieben werden soll, gerecht zu werden, muss der Blick noch auf einen motivgeschichtlichen Einfluss gelenkt werden, der auf den ersten Blick aus der Reihe der Übermenschen, Verführer und romantischen Helden zu fallen scheint, da er weder gefühlsmäßige Untiefen noch ein ‚brennendes‘ Herz kennt: der Dandy, der sowohl im gesellschaftlichen Leben Englands als auch innerhalb der englischen Literatur zu einem nicht unerheblichen Stellenwert gelangte. Deborah Lutz weist zu Recht auf die Bedeutung dieses Figurentypus für den verhängnisvollen Verführer innerhalb der Literatur des 19. Jahrhunderts hin und führt aus:

It is strange but true that woven into the fabric of the contemporary outcast lover is the very different figure of the nineteenth-century dandy. The dandy's languid excess, his love of exquisite frivolity, his need to be inside the fashionable social circle show a sharp contrast with the starved energy of Byronism. Yet the essential being of both figures can be located in the act of renouncing. The gesture of renunciation is a turning away that always remains in some relationship to what has been spurned: it is a giving up in the midst of an interminable yearning. The Byronic figure dwells in the center of this longing, the dandy takes his desires and materializes them; he turns them into a glittering play of objects, a swirling sense of the world as luxurious surface. The mask suffices, at least temporarily, for both figures; they must hide their need for the renounced behind a gloomy majesty or the perfect cut of the suit.³⁸⁴

³⁸³ Lord Byron. *Manfred*. S.525.

³⁸⁴ Lutz. S.68.

Seinen markantesten Ausdruck fand der Dandyismus innerhalb Englands in George Bryan ‚Beau‘ Brummell (1778-1840).³⁸⁵ Er wurde zur Stilikone der Dandy-Bewegung, zum radikalen Ausdruck des aristokratisch-ästhetizistischen Protests gegen die sich ausbreitende bourgeoise Lebensart. Interessanterweise gilt Brummell dabei zwar als der „König der Dandys“³⁸⁶, war selbst aber (im Gegensatz zu den meisten derjenigen, die ihm folgten) kein Aristokrat.³⁸⁷ Brummell war ‚lediglich‘ der Sohn des Privatsekretärs des damaligen Ministerpräsidenten Lord North und dennoch mit an der Spitze einer Protestbewegung „gegen Gleichmacherei und Mittelmäßigkeit der beginnenden Massengesellschaft, die, überall Angst vor sozialem Abstieg auslösend, eine Gruppe von jungen Aristokraten provozierte, eine neue Art von Adel zu schaffen.“³⁸⁸ Die Frage, die diese Diskrepanz zwischen Brummells bürgerlicher Herkunft und seiner exponierten Stellung innerhalb der aristokratisch gesinnten Dandybewegung aufwirft, lautet natürlich: „Wie war es möglich, dass sich die englische Hocharistokratie vom Sohn eines kleinen Staatsbeamten und Enkel eines Diensthofen den guten Ton diktieren ließ?“³⁸⁹ Ehe wir uns um eine Antwort darauf bemühen, sollen zunächst die Koordinaten des dandyhaften Selbstverständnisses genauer ausgeleuchtet werden.

Die Wurzeln des Dandys reichen weit zurück, denn (in den Worten Schickedanz‘) „dandyistisches Verhalten lässt sich zu allen Zeiten und in allen Kulturen nachweisen“.³⁹⁰ Der athenische Staatsmann Alkibiades gilt als ein früher Meister der dandyhaften Extravaganz und wird wiederholt als diejenige Figur herausgestellt, auf die der Dandy letztlich rekurriert.³⁹¹ In England tauchte das Phänomen des Geckhaften, Exzentrischen, Aristokratisch-Eitlen in prägnanter, über Einzelfiguren hinausgehender Form in den realen wie fiktiven *rakes* des 17. Jahrhunderts auf. Weitere Vorläufer des Dandys in England

³⁸⁵ Vgl. Fernand Hörner. *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript, 2008. S.64f.

³⁸⁶ Günter Erbe. *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln: Böhlau, 2002. S.25.

³⁸⁷ Vgl. Erbe. S.25ff.

³⁸⁸ Hans-Joachim Schickedanz. *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19.Jahrhundert*. Dortmund: Harenberg, 1980. S.14.

³⁸⁹ Erbe. S.29.

³⁹⁰ Schickedanz. S.7.

³⁹¹ Vgl. Jessica R. Feldman. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. S.4. bzw. Melanie Grundmann. „Einleitung.“ *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie*. Hg. Melanie Grundmann. Köln: Böhlau, 2007. S.1-12; hier: S.1.

waren die *macaronies* (die 1770 italienischen Habitus und italienische Mode nach England importierten und bekannt dafür waren, lächerlich anmutende Frivolitäten zu zelebrieren), die *swells* (gut gekleidete, exzentrische Gauner um 1810), die *coxcombs*, *fops* und vor allem die *beaus*.³⁹² Im Beau mischte sich das Ideal des *gentleman* mit einem an Eleganz alles übertreffenden, neuen Kleidungsstil und einer strengen Etikette im gesellschaftlichen Verkehr. Das Element, das Brummell wiederum vom ‚reinen‘ Beau unterschied und das ihn über seinen Vorläufer hinausführte, war die „kühle Überlegenheit, [...] herablassende Kälte.“³⁹³

Der Dandy ist der aristokratisch gesinnte Verächter der bourgeois Mittelmäßigkeit, der selbsternannte Wahrer exklusiven Stils, der Meister der Selbstbeherrschung und des *wit*. Die Abgrenzung gegenüber der sich ausbreitenden Bürgerlichkeit geschieht zum einen über einen höchst ausgefallenen und kostspieligen Kleidungs- und Dekorationsstil mit enormem Hang zum Artifizialen (den Brummell sich unter anderem durch Gönner finanzieren lassen konnte), zum anderen über die absolute Kontrolle der eigenen Gefühle bzw. Gefühlsregungen (Brummell liebte es, dank seines Wortwitzes zu überraschen, zeigte sich selbst aber nie überrascht). Der Stil wird radikal über den Inhalt gestellt und nichts ist wichtiger als elegant, raffiniert (und nicht selten auch blasé) zu erscheinen. Alles Natürliche (auch Sexualität) wird entschieden als vulgär abgelehnt und durch „Distinguiertheit, Distanz und Dezenz“³⁹⁴ ersetzt. Akzeptable Gefühlsregungen gibt es in der Welt des Dandys kaum: „Erlaubt war allenfalls, den Mundwinkel zu verziehen oder – wenn notwendig – die Ecke des Taschentuchs ans Auge zu führen.“³⁹⁵ Obwohl der Dandy seinem gesellschaftlichen Status nach nicht immer adelig war (Brummell, aber auch Baudelaire und Wilde seien hier stellvertretend erwähnt), empfindet er sich doch als aristokratisch im Geiste und in der Haltung. Dem zunehmenden Niedergang aristokratischer Lebensart stellt der Dandy seine Verachtung für die bürgerliche Mittelmäßigkeit gegenüber.

Allerdings kann er sich der verhassten Gesellschaft nicht ganz entziehen, „da seine – legitime! – Eitelkeit des Applauses bedarf, und da ihm, als einem

³⁹² Vgl. Grundmann. S1ff.

³⁹³ Grundmann. S.5.

³⁹⁴ Schickedanz. S.21.

³⁹⁵ Schickedanz. S.21.

Gewächs dieser überalterten Gesellschaft, die Kraft zum radikalen Bruch fehlt“³⁹⁶, wie Hinterhäuser schreibt. So verwindet der Dandy die Übermacht des Bürgertums „in stolzer Absonderung und in der Kompensation des sozialen Verlustes durch ein aggressiv elitäres Bewußtsein und durch eine, als ‚unnachahmlich‘ postulierte, ästhetische Lebenshaltung.“³⁹⁷ In den Augen Schickedanz’ ist der Dandyismus „der letzte Versuch, den Menschen durch die Form vor drohender Nivellierung zu retten [...]“³⁹⁸, also das Bemühen, Individualismus in einer sich ausbreitenden Massengesellschaft zu leben. Der Dandy steht in seiner Abgrenzung nach unten mittels Distinguiertheit freilich nicht allein. Wie Norbert Elias gezeigt hat, ist die Abwehr der verachteten Bourgeoisie durch die Aristokratie speziell in England prinzipiell sehr stark ausgeprägt. Um sich von der aufstrebenden Masse des Bürgerlichen abzuheben, wird die Verfeinerung der adeligen Sitten als Waffe gegen die ‚bourgeois gentilhommes‘ permanent betrieben:

Der ständige Auftrieb von unten und die Angst, die er oben erzeugt, ist [...] eine der stärksten Triebkräfte jener spezifischen, zivilisatorischen Verfeinerung, die die Menschen dieser Oberschicht aus anderen heraushebt und die ihnen schließlich zur zweiten Natur wird. [...] Immer wieder werden Gebräuche, die zuvor ‚fein‘ waren, nach einiger Zeit ‚vulgär‘. Immer wieder feilt man weiter aus und die Peinlichkeitsschwelle verlagert sich [...].³⁹⁹

Dandyismus stellt innerhalb dieser Oberschicht gewissermaßen die höchste Kategorie der Verfeinerung dar, den ultimativen und radikalsten Gegenpol zur vermeintlichen Vulgarität der bürgerlichen Mittelmäßigkeit. Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass Brummell es auch ablehnte, sich vollständig dem aristokratischen Verhaltenskodex zu unterwerfen. Vielmehr schreckte er selbst innerhalb adeliger Kreise nicht davor zurück, sich dank seines Wortwitzes immer wieder als entschiedener Nonkonformist und *enfant terrible* zu stilisieren. Was zählte, war die radikale Individualität, und solange ihm die (gekonnt verpackte) Verletzung einer Umgangsform Bewunderung oder

³⁹⁶ Hans Hinterhäuser. *Fin de Siècle. Gestalten und Figuren*. München: Fink, 1977. S.86. Vgl. auch James Eli Adams: „The dandy is a fundamentally theatrical being, abjectly dependent on the recognition of the audience he professes to disdain.“ James Eli Adams. *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity*. London: Cornell University Press, 1995. S.22.

³⁹⁷ Hinterhäuser. S.88.

³⁹⁸ Schickedanz. S.14.

³⁹⁹ Elias. S.425f.

Respekt einbrachte, war sie Brummell auch in den allerhöchsten Kreisen ein Mittel zum Zweck.

Der Dandy war aber nicht nur ein soziokulturelles Phänomen, sondern gelangte in England mit dem Aufstieg der *silver-fork novel* (im Wesentlichen 1825 bis 1850) auch zur literarischen Blüte⁴⁰⁰: Die Figur Pelham in Bulwer-Lyttons *silver-fork novel* (auch: *fashionable novel*) *Pelham* (1828)⁴⁰¹ etwa erlangte große Popularität⁴⁰² und wurde selbst zum Vorbild zeitgenössischer Dandys. Und da sich die fiktiven Dandys nicht mit profan-weltlichen Problemen wie Schulden etc. auseinandersetzen mussten, kann Grundmann zu Recht behaupten: „Die perfekten Dandys finden sich in der Literatur. Hier sind keine Grenzen gesetzt, wie sie die Dandys in der Realität erfahren mussten.“⁴⁰³ Im Vergleich zu anderen (literarischen) Rebellen gegen die Bourgeoisie bleibt der Dandy seinem Feindbild gegenüber in einer höchst ambivalenten Position: Während der *byronic hero* seinen Protest gegen die Vermassung der Gesellschaft in einer heldenhaft überhöhten Innerlichkeit formuliert, stellt die Art der Abgrenzung beim Dandy geradezu eine Inversion dessen dar:

The dandy's unattainability lies not in a deep interior – a blighted spirit – but rather in superficial externalities such as his genius for inimitable style, a brilliant social intercourse so dazzling it can't be grasped, a performance of personality that is unreadable not because of its obscure hiddenness but rather its oversignification in the realm of the marketplace. It appears sometimes that the dandy's soul can be located by discovering the name of his tailor, his florist, and his horse dealer. Emotions, even subjectivity, take on an inauthenticity and so clearly mirror fashionable desire outside him that the Byronic idea of the utter singularity of the soul is dissolved into the outer world.⁴⁰⁴

Anders als der *byronic hero* steht der Dandy gleichzeitig in *und* außerhalb der Gesellschaft. Er lebt unter anderem von ihrer Bewunderung, bedient sich ihrer

⁴⁰⁰ Vgl. Lutz. S.68-75.

⁴⁰¹ Edward George Bulwer-Lytton. *Pelham, or the Adventures of a Gentleman*. [1828]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

⁴⁰² Walter Göbel weist darauf hin, dass die *silver-fork novel*, „wie eine Erhebung aus dem Jahr 1838 zeigt, bei den Kunden der Londoner *circulating libraries* noch das beliebteste ist [...]“. Walter Göbel. *Edward Bulwer-Lytton. Systemreferenz, Funktion, literarischer Wert in seinem Erzählwerk*. Heidelberg: Winter, 1993. S.135. Dieses Genre sei vor allem attraktiv für jene gewesen, „die darauf erpicht sind, in die höhere Gesellschaft aufgenommen zu werden und die *fashionable novels* als Pflichtlektüre für höhere gesellschaftliche Weihen ansehen, werden hier doch Lebensweise, Ansichten, Umgangsformen anschaulich vermittelt.“ S.137.

⁴⁰³ Grundmann. S.6.

⁴⁰⁴ Lutz. S.71.

Rituale und treibt diese in seiner ihm eigenen ‚Interpretation‘ doch stets über die gesellschaftlich etablierte Norm hinaus. Ähnlich wie der *byronic hero* verweist die Haltung des Dandys auf etwas Höheres, auf eine Sphäre jenseits des bourgeois Mittelwegs bzw. Mittelmaßes – eine Sphäre freilich, die durch den oft außergewöhnlichen und bisweilen mit Paradoxien versetzten Wortwitz des Dandys kaum greifbar bzw. zu kategorisieren scheint. In der radikalen Externalisierung seines Daseins wird der Dandy einerseits zum Prototypen einer immer stärker sozial orientierten Weltanschauung, in der das propagierte Zusammenspiel verschiedenster Gesellschaftsschichten an immer ausgefeiltere Verhaltenskodizes gebunden wird. Beim Dandy ist alles ‚außen‘: Seine Kunst liegt an den äußeren Rändern seines Wesens, spricht in der Kleidung, in Mimik und Gestik, in der Dekoration, im *wit* des gesprochenen Wortes. Gefühle, romantische Innerlichkeit und heldenhafte Träume erscheinen ihm vulgär, fremd und suspekt.

In der Radikalität der Entäußerlichung seines Wesens reiht sich der Dandy aber nicht nur in die Koordinaten seiner Kultur ein, er überwindet sie auch: Das, was Foucault als Zwang zum Bekenntnis, als Nach-außen-Tragen-des-Inneren beschrieben hat, radikalisiert der Dandy in einem solchen Maß, dass er zu einem für konventionelle Vorstellungen nicht mehr klar fassbaren Faktor wird. Ein ähnliches Auf-die-Spitze-treiben von bourgeois Paradigmata findet sich mit Blick auf Brummells Herkunft: Der Umstand, dass er trotz vergleichsweise niederer Abstammung eine solch herausragende Position im Leben der Aristokratie einnehmen konnte, verweist einerseits affirmierend auf das bürgerliche Ideal vom *self-made man*, der es kraft seines Talents und seiner Strebsamkeit nach oben schafft; andererseits geht Brummel aber eben auch weit über dieses Ideal hinaus und zwar insofern, als er die Koordinaten des Bürgerlichen *qua* Dandy deutlich hinter sich lässt. Um damit auf die oben gestellte Frage zurückzukommen, weshalb der bürgerliche Brummell innerhalb der Aristokratie überhaupt so aufsteigen konnte: Hier zeigt sich, dass die lange Zeit als absolut geltende Grenze zwischen dem Adel und allen darunter stehenden Schichten am Beginn des 19. Jahrhunderts brüchig geworden war, dass sich große Teile der Aristokratie mit den oberen Schichten des Bürgertums amalgamisiert hatten (wie Norbert Elias dies nennt). Brummells Aufstieg ist somit nicht nur der Ausdruck eines besonderen Talents (das der

‚König der Dandys‘ zweifellos besaß), sondern auch ein Symptom für die neue Durchlässigkeit der Standesgrenzen. Der Dandy personifiziert sowohl bürgerliche Paradigmata (Externalisierung, *self-made man*) als auch (und vor allem) aristokratische Ideale (Stil, Luxus, eitle und kalte Affektiertheit, Müßiggang) – und entzieht sich am Ende doch beiden Seiten (wenn natürlich auch bedeutend stärker der bürgerlichen). Der Dandy ist letztlich nicht zu fassen, er entgeht jeder Kategorisierung und wird – dank einer „flatness [which] can be spread out to signify almost endlessly“⁴⁰⁵ – gewissermaßen zum Joker im Kartenspiel adeliger wie bürgerlicher Diskurse. Diese Anti-Haltung verlor allerdings in jenem Augenblick ihr Momentum, da die ‚Botschaft‘ der radikalen Individualität ihr Ziel erreicht hatte, wie Grundmann feststellt:

Der Untergang [des Dandys] kam, sobald die Gesellschaft akzeptierte, dass verschiedene Lebensstile und –formen zwangsläufig entstehen und nicht zu verhindern sind. Der Kampf des Dandys um Individualität musste nicht mehr geführt werden, nachdem Selbstverwirklichung möglich war.⁴⁰⁶

Wie zu zeigen sein wird, hat der Dandy wie alle oben beschriebenen Figuren einen nicht zu übersehenden Einfluss auf den *homme fatal*, denn auch dieser trägt überwiegend aristokratische und bisweilen dandyhafte Züge. Unter anderem in Figuren wie Dorian Gray oder Graf Dracula spiegelt sich die dandyhafte Sehnsucht wider, sich über die Mittelmäßigkeiten der englisch-bourgeoisen Welt zu erheben, sie in Stil, Haltung und Weltanschauung zu transzendieren. Zudem wird sich zeigen, dass sich der verhängnisvolle Verführer des 19. Jahrhunderts, dem Dandy ähnlich, zur selben Zeit in und außerhalb der Gesellschaft aufhält: Er kennt ihre Konventionen und Normen und weiß sich ihrer zu bedienen, und doch geschieht all dies weniger aus Überzeugung oder Anpasstheit als vielmehr aus kalt berechnendem Kalkül.

5.5 Lovelace

Die literarische Figur, die als unmittelbarer motivgeschichtlicher Ausgangspunkt des *homme fatal* betrachtet werden kann und in der sich zum

⁴⁰⁵ Lutz. S.75.

⁴⁰⁶ Grundmann. S.8.

ersten Mal scheinbar widersprüchliche Tendenzen vereinen, ist Lovelace in Samuel Richardsons *Clarissa, or, The History of a Young Lady*.⁴⁰⁷ Da die Figur bereits 1748 in Erscheinung tritt, wäre es natürlich paradox, nach Einflüssen des erst später in Erscheinung tretenden *byronic hero* in ihr zu suchen. Was Lovelaces Gestaltung aber nichtsdestotrotz als neuartig kennzeichnet und als besonders markant erscheinen lässt, ist die Verknüpfung des *Rake*haften mit dem Satanischen – und dies alles in einer unmittelbaren und komplexen Auseinandersetzung mit der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft, der das Opfer Clarissa Harlowe entstammt. Lovelace wird zum ersten Verführer, dessen Handeln sich nicht nur auf betont philosophische Weise an den Paradigmata bourgeoiser Weltvorstellungen orientiert und reibt, sondern der es zudem versteht, die augenscheinlich unvereinbaren Felder des Bürgerlichen, des Aristokratisch-Libertinen und des Diabolischen so miteinander zu verknüpfen, dass er in der Folge zu einer beinahe unheimlichen Mischung aus Allem wird. Lovelaces Verführung gilt nicht nur einfach einer tugendhaften Schönheit vom Lande, sie zielt vielmehr auch auf die hinter ihr stehenden Genderkonstruktionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und jene ideologischen Felder, an die diese geknüpft sind. Clarissa wird innerhalb ihrer bürgerlichen, finanziell und sozial enorm aufstrebenden Familie nämlich als Gewähr dafür betrachtet, durch kluge Verheiratung doch noch in den Besitz eines Adelstitels zu gelangen. Als Clarissa sich strikt dagegen sträubt, den für sie vorgesehenen vermögenden Mann zu ehelichen und somit ihre Rolle beim Aufstieg der Familie zu spielen, wird sie vom Vater verstoßen und von Lovelace durch einen Trick zur Flucht vor ihrer Familie bewegt. Der nicht mehr zu kittende Bruch mit der eigenen Familie bereitet Clarissa beträchtliche persönliche Probleme und ist gleichzeitig die Bedingung für die radikale Umsetzung des eigentlichen, zentralen Konflikts, jenem zwischen Lovelace und Clarissa. Erst außerhalb des Schutzes durch die patriarchalische Familienstruktur kann sich das Duell zwischen dem Verführer und seinem Gegenüber voll entfalten.

Dabei geht es Lovelace nicht darum, im hedonistischen Sinne des *rake* schlichtweg ‚an sein Ziel zu gelangen‘; vielmehr stellt seine Verführung

⁴⁰⁷ Samuel Richardson. *Clarissa or, The History of a Young Lady*. Volume One to Four. [1748]. London: Dent, 1967/8.

Clarissas (in seinen Augen) die ultimative Prüfung ihrer Tugend dar, die absolute Herausforderung an ihre Widerstandskraft im Angesicht des ebenso Schöngeistigen wie Sinnlichen:

Sein [Lovelaces] Handeln wird nicht nur aus niedrigen Beweggründen, sondern ebenso sehr aus einer Einsicht in das dialektische Wesen der Tugend motiviert. Lovelace erkennt sich selbst als legitimen Gegenpol zur Tugend der Heldin und begreift seine *trials* als ethisch wertvollen Dienst an der Tugend.⁴⁰⁸

Sollte Clarissa ihm tatsächlich widerstehen können, so wollte er sie im besten bürgerlichen Sinne mit der Heirat belohnen. Zwar unterschätzt Lovelace lange die asexuelle, intellektuelle Natur Clarissas und damit die Schwere seiner ‚Aufgabe‘, doch zeigt sich in dieser Motivation auch ein seltsames Paradox: Einerseits gibt Lovelace sich als Libertin ‚*from hell*‘, als sinnlicher Teufel voller *wit*, Poesie, Tricks und Täuschung, der sich anschickt, einen Engel zu Fall zu bringen; andererseits sieht er sich philosophisch ganz im Dienste der bürgerlichen Tugend und bewundert Clarissa für deren unerschütterliche ethische Kraft und Standhaftigkeit. Erst die vermeintlich ultimative Herausforderung brächte die Tugend in seinen Augen zu ihrem höchsten Glanz. Damit aber existiert Lovelace, wie Schulz schreibt, nicht mehr aus sich selbst, sondern gewissermaßen nur als Gegenpol zu Clarissa, als ihre strukturell notwendige Negation.⁴⁰⁹ Erst als Lovelace erkennt, dass sich Clarissa weder von ihm verführen lässt noch zur Heirat mit ihm bereit ist, greift er, um seiner Bestimmung als erobernder Mann doch noch gerecht zu werden, zur Vergewaltigung. Durch Drogen betäubt wird Clarissa bezeichnenderweise in einem Bordell von Lovelace defloriert und damit innerhalb der berühmten Dichotomie vom Engel zur Hure degradiert.

In einer Welt, in der der soziale Aufstieg einer bürgerlichen Familie auch daran hängt, wie klug und umsichtig die Töchter verheiratet werden, erscheint eine freidenkende und nach Unabhängigkeit strebende Frau wie Clarissa regelrecht als ökonomischer Störfall für die betreffende Familie. Prinzipiell gilt in dieser Zeit, wie Christine Lehmann schreibt: „Eine Frau, die keinem Mann

⁴⁰⁸ Schulz. S.167.

⁴⁰⁹ Schulz. S.167.

gehört, ist [...] grundsätzlich nicht als tugendhafte und gute Frau denkbar.“⁴¹⁰
 Die Rolle Lovelaces besteht in einer ambivalenten Weise also darin, die bürgerliche Tugend zum einen auf das Äußerste zu reizen und schließlich zu bestätigen, andererseits darin, die prinzipielle Weigerung der Frau, sich einem Mann unterzuordnen, mit Gewalt zu sanktionieren:

So dient Clarissa als Muster für die bürgerlich weibliche Tugend der Asexualität, Mäßigkeit und Frömmigkeit, doch in so konsequenter Form, daß sie die bürgerliche Vorstellung von der braven Ehefrau sprengt, über das Ziel hinausschießt und darum ihr Leben verwirkt.⁴¹¹

Lovelaces Verhalten stellt sich vor diesem Hintergrund als relativ komplex dar: Der Verführer ‚verstößt‘ gegen die herrschende Norm, indem er Clarissas Flucht aus dem ökonomisch-erotischen Kreislauf unterstützt, dies durch ihre Entführung gar auf die Spitze treibt und seine Auserwählte außerhalb patriarchalisch akzeptierter Strukturen sexuell zu besitzen sucht. Am Ende aber sanktioniert er ihre Totalverweigerung mit patriarchalisch-chauvinistischer Gewalt und agiert damit auf drastisch radikalisierte Weise in einem Feld der Unterdrückung und Ausbeutung, das den dominanten Vorstellungen von der Rolle der Frau bzw. den Sanktionen gegen entsprechendes Fehlverhalten im bürgerlichen Sinn absolut gerecht wird. Somit amalgamiert Lovelace den Hedonismus des *rake* und den Sadismus des *gothic villain* mit einer gegenüber Frauen oppressiven bourgeois-frühkapitalistischen *gender*-Konstruktion. Während sich Letztere im Falle von Clarissas männlichen Familienmitgliedern noch in der Verstoßung der Tochter bzw. der Schwester äußert, agiert Lovelace seinem Selbstverständnis als gefährlichem Liebhaber gemäß schließlich mit radikalem körperlichem Einsatz. Am Ende steht der soziale (und in dessen Folge: der körperliche) Tod als das Schicksal der Frau.

Lovelace wird gewissermaßen zum Urvater des *homme fatal* des 19. Jahrhunderts, Richardsons Roman insgesamt zu einem Modell für Verführungsromane, das, wie Lehmann schreibt, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Gültigkeit bewahrt:

⁴¹⁰Christine Lehmann. *Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1991. S.31

⁴¹¹ Lehmann. S.31.

Das Modell Clarissa basiert auf einem grundsätzlichen Verdacht gegen die Frauen, der in den [europäischen] Romanen des 19. Jahrhunderts noch deutlicher ausgesprochen wird [als in denen des 18. Jahrhunderts]: Außerhalb männlichen Besitzes sind sie ohne Maß, sexuell, kämpferisch und zerstören die Familienordnung.⁴¹²

Mit Blick auf die Figur des ‚teuflischen Verführers‘ zwischen 1748 und 1900 schreibt Lehmann:

Den Verführer reizt die scheinbar unüberwindliche außerordentliche Tugend der in Liebesdingen unerfahrenen Frau. Die Heldin durchschaut seine Taktik nur unvollkommen, und wenn, dann zu spät. Der Verführer versteht sich als Prüfer der Tugend von Frauen, geht jedoch gleichzeitig davon aus, daß jede Frau verführbar ist. Begegnet er nun in der Heldin der unverführbaren Frau, so trachtet er, sie brutal zu unterwerfen. Kommt die Heldin ihm entgegen, so sieht er sein Vorurteil bestätigt und verlässt sie nach einiger Zeit, weil sie sich seinen Vorstellungen verächtlicher Frauen zu sehr angeglichen hat. Seine sexuelle Gewalt oder seine erfolgreiche Verführung stürzen die Heldin oft in Wahnsinn, Krankheit und Tod. Zuweilen zeigt sich, daß die Heldin die einzige Frau war, die der Verführer wirklich geliebt hat, und der Verführer stirbt im Duell.⁴¹³

Zumindest für den Bereich der englischen Literatur erscheint diese Typologisierung, wie zu zeigen sein wird, als zu kurz greifend, denn die *hommes fatales* des 19. Jahrhundert sind weit mehr als (aristokratische) Prüfer der (bürgerlichen) weiblichen Tugend. In etlichen Romanen nehmen die Verführer eine äußerst komplexe Position in einem sich im Laufe des 19. Jahrhunderts deutlich verändernden soziokulturellen Feld ein. Auch Lehmanns These zur Gestaltung des Verführers von Lovelace (1748) bis ins *fin de siècle* erscheint nicht treffend:

Die Aufmerksamkeit, welche die AutorInnen der Charakterisierung des Verführers schenken, nimmt im Verlauf der anderthalb Jahrhunderte rapide ab. Dabei wirkt Lovelace (Richardson) als Vorbildfigur. Die Psychologisierung seiner Nachfolger erübrigt sich mit dem Verweis auf ihn. Der Verführer wird zum Typ und Zitat aus vorangegangenen Verführungsromanen.⁴¹⁴

⁴¹² Lehmann. S.38.

⁴¹³ Lehmann. S.139.

⁴¹⁴ Lehmann. S.139.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass gerade dies nicht stimmt. Vielmehr wird die These aufgestellt, dass die Gestaltung der Figur des *homme fatal* innerhalb der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts bei aller vorzunehmender Typologiesierung variabel ist – sowohl in der Gestaltung als gesellschaftlich non-konform bzw. angepasst wie auch in der ‚Größe‘, in der der Verführer erscheint, sprich: als Protagonist bzw. Nebenfigur. Außerdem wird darüber hinaus zu zeigen sein, dass die jeweilige Gestaltung keineswegs zufällig geschieht, sondern stets mit Blick auf die sozio-kulturellen Felder der Zeit zu betrachten ist, der die Figur entstammt.

Konkreter formuliert: Der *homme fatal*, wie er hier beschrieben werden soll, ist nicht zuletzt ein diskursives ‚Produkt‘ des Kapitalismus und der an ihn gebundenen ideologischen Felder bzw. ein literarischer Spiegel für dessen/deren Brüche und Untiefen. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass sich der verhängnisvolle Verführer in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts nur mit Blick auf die tiefen soziokulturellen Umwälzungen, die England im Zuge der Industrialisierung durchlief, wirklich erfassen lässt. Sie will sich daher auch insofern von der Arbeit Deborah Lutz’ abgrenzen, als diese ihre Analyse des *dangerous lover* nur wenig an den Koordinaten des Sozialen (also primär der Bourgeoisie und der von ihr gestützten Wirtschafts- und Weltordnung) festmacht. Lutz analysiert den verhängnisvollen Verführer in erster Linie nach Heidegger’schen Kriterien und erkennt in ihm den Ausdruck einer Sehnsucht nach ‚vollem‘, ‚authentischen‘ Dasein (im Sinne Heideggers) jenseits der einengenden Einflüsse des alltäglichen Lebens innerhalb einer (für das 19. Jahrhundert: kapitalistischen) Gesellschaft. Lutz zufolge liegt das wahre Leben, die wahre Lebendigkeit in einem Feld, das sich dem des Sozialen und Diskursiven entzieht: „For Dasein to come near in this [Heidegger’s] way – which we could call a kind of transcendence – is to see all that is real, that could be ‚spelled out‘, withdraw.“⁴¹⁵ Das Verlangen nach Transzendenz, die Suche nach dem ‚Wahren‘ hinter dem Schein der Ideologien und Weltvorstellungen ist begleitet von Angst – der Angst, den Bequemlichkeiten vermeintlich sicherer Antworten auf die Fragen des Lebens zu entsagen und sich völlig neu zu orientieren:

⁴¹⁵ Lutz. S.21.

The dangerous lover narrative exemplifies, in its movements and its central concerns, the angst of being itself. The unfathomable mystery of existence in the world and the longing it perpetuates – the longing to fully *be* [...] – is the same desire the heroine of the romance has for the dangerous beloved.⁴¹⁶

Im Verführer wird laut Lutz das (Heidegger'sche) Paradox deutlich, dass das, was einem Menschen das Vertrauteste und Am-leichtesten-Zugängliche ist, gleichzeitig das ihm in Wahrheit Entfremdetste darstellt – und umgekehrt das, was einen tatsächlich im Kern des Wesens berührt, unheimlich und verstörend erscheint. Die Faszination des *demon-lover* / *dangerous lover* / *byronic hero* liege dementsprechend darin, dass er seinen Opfern zumindest einen Blick in die Welt jenseits des (männlich-)hegemonialen Weltbildes ihrer Zeit gewährt – auch wenn dies in der Regel einen hohen Preis (in Form gesellschaftlicher Sanktionen etc.) habe. In diesem Sinne verbinde sich das Motiv des verhängnisvollen Verführers mit der Heidegger'schen Vorstellung von der Philosophie als Suche nach ‚Wahrheit‘: „Heidegger sees truth, or *aletheia*, as an act of uncovering, or the unhidden. The desire of both philosophy and romance is to reveal the truth, to illuminate it and bring it to a confession.“⁴¹⁷

Lutz' Ansatz ist zweifellos interessant, ihre Analyse bleibt jedoch weitgehend essentialistisch und vernachlässigt die soziokulturellen Bedingtheiten, unter denen der Verführer in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts auftritt. Die hier vorliegende Arbeit will sich gerade auf den Zusammenhang von bourgeois-kapitalistischer Gesellschaft und deren diskursiven Formationen einerseits und der (sich verändernden) Gestaltung des *homme fatal* andererseits konzentrieren. Sie geht auch nicht davon aus, dass der menschlichen Identität ein versteckter ‚wahrer Kern‘, ein tatsächlich ‚autonomes Ich‘ innewohnt, das sich in der Transzendenz eröffnen könnte und im Verführer gespiegelt würde. Vielmehr liegt es im Interesse der vorliegenden Arbeit, zu zeigen, dass Identität (menschliche wie literarisch-fiktive) stets über Zeichen generiert wird, und herauszuarbeiten, wie sehr sich dies auch in der Gestaltung des verhängnisvollen Verführers niederschlägt. Dieser ist, so die hier aufgestellte These, mehr als der Ausdruck der Sehnsucht nach einem ‚wahren, vollen‘ Dasein jenseits der ideologischen Markierungen des

⁴¹⁶ Lutz. S.20.

⁴¹⁷ Lutz. S.23.

Kapitalismus (obwohl er dies unter anderem auch darstellt) – er ist gleichzeitig sowohl das Spiegelbild wie auch das Zerrbild eben dieser Markierungen und ebenso eingebunden in das soziokulturelle Netz seiner Zeit wie ihm entfliehend. Das Motiv der Verführung darf dabei gerade vor dem Hintergrund des sich etablierenden Kapitalismus und der damit verwobenen, instrumentalisierten Verführung (zum Warenkonsum, zum Teilhaben an der Ideologie etc.) keinesfalls nur als Sehnsucht nach einem ‚volleren‘ Leben gesehen werden. Wie zu zeigen sein wird, liegt gerade im Akt des Verführers eine Kraft, welche die Diskurse der herrschenden Kultur ebenso bestätigen wie auf die Spitze treiben oder auch völlig unterwandern kann.

5.6 *homme fatal* vs. *femme fatale*

Die Betrachtung der motivgeschichtlichen Genese des *homme fatal* in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts wäre zweifellos nicht vollständig ohne eine Abgrenzung der Figur gegenüber ihrem femininen *double*, der vielbeschriebenen *femme fatale*. Dabei sticht zunächst ins Auge, dass die *femme fatale* als klar typologisable literarische Figur eine Erscheinung des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts darstellt.⁴¹⁸ In den Jahrzehnten davor lassen sich, wie Mario Praz schreibt, lediglich vereinzelt auftauchende *fatal women* feststellen: „In der Frühzeit der Romantik bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts treten in der Literatur zwar dämonische Frauen auf; doch es gibt noch nicht den Typus des Vamps, wie es den Typus des Byronschen Helden gibt.“⁴¹⁹ Die *femme fatale* ist, anders als ihr männliches Pendant, eine Figur, die es explizit vor dem Hintergrund des Spätviktorianismus zu lesen gilt: „She [the *femme fatale*] is not unique to the nineteenth century, but she is fabricated, reconstructed in, and apparently necessary to, the cultural expressions of the closing years of the century.“⁴²⁰ Die literarische Tradition, in der sie steht, ist dabei freilich eine bedeutende und weit zurückreichende, wie Gerd Stein deutlich macht:

⁴¹⁸ Dies gilt, wie Mario Praz gezeigt hat, nicht nur für die englische, sondern auch für die italienische, deutsche und französische Literatur. Vgl. Praz. *Liebe, Tod und Teufel*.

⁴¹⁹ Praz. S.169.

⁴²⁰ Rebecca Stott. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*. London: Macmillan, 1992. Preface, S.1.

Die *Femme fatale*, die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts herausbildet, ist eine Nachfahrin der romantischen Undine, aber ebenso der rasenden Weiber aus der Trauerspiel-Literatur des 18. Jahrhunderts, der Hexen des 15. bis 17. Jahrhunderts, der ruchlosmächtigen Renaissancegestalten wie Lucrezia Borgia, der biblischen Skandalfiguren wie Salome, Judith und Delila, der antiken verführerischen Machtweiber wie Helena und Kleopatra und der mythologischen Monster wie Gorgo und Medusa.⁴²¹

Was also zeichnet die *femme fatale* aus und wo überschneiden sich die Koordinaten ihrer Gestaltung mit denen des *homme fatal*? Und: Wie ist es zu erklären, dass sie ein Phänomen des Spätviktorianismus ist, ihr männliches Pendant aber eine literarische Erscheinung darstellt, die sich durch das gesamte 19. Jahrhundert zieht? Wenden wir uns zunächst ihrer Gestaltung zu. Claudia Bork hat die verhängnisvolle Verführerin ausführlich nach Erscheinungsbild und Charakter klassifiziert:⁴²² Äußerlich stellt die *femme fatale* demnach den Inbegriff der Erotik dar. Die Schönheit ihres Körpers ist außergewöhnlich und wird durch den raffinierten Einsatz von Schmuck und Kleidung zusätzlich betont. Ihre Bewegungen sind betörend, besonders im Tanz. Ihre Stimme und ihr Gesang klingen verlockend. Das Haar der *femme fatale* ist meist wild, lang und gelöst, ihre Augen oft halbgeschlossen. Ihr Blick verrät eine dämonische Wildheit und ihr sinnlicher Mund scheint beizeiten die Form eines bedrohlichen Schlundes anzunehmen. Um ihre Anziehungskraft zu steigern, bedient sich die *femme fatale* des Mittels der Entblößung.

Im Inneren ihres Wesens ist sie die diabolisch anmutende Verführerin, die für den Mann stets rätselhafte, und dafür umso verhängnisvollere Sphinx. Sie hat insofern seherische Fähigkeiten, als sie sowohl ihr eigenes Schicksal als auch das des Mannes zu prophezeien vermag und beides akzeptiert. Dass der Mann zum Opfer seiner lustvollen Besessenheit wird, hat für sie keine Bedeutung. Die *femme fatale* ist somit stets die Gegenspielerin der gesellschaftlich propagierten Frau. Während deren Rolle auch im Spätviktorianismus vor allem in einer warmen, asexuell anmutenden Mütterlichkeit erkannt wurde, ist die *femme fatale* die gefühlscalte und bindungsunfähige Verkörperung des weiblichen Sexus. Das Führen einer Ehe und das Großziehen von Kindern

⁴²¹ Gerd Stein (Hg). *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984. Vorwort, S.12.

⁴²² Vgl. Claudia Bork. *Femme Fatale und Don Juan: Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. Hamburg: von Bockel, 1992. S.59-61.

spielen in ihrem Leben keine Rolle. Sie genügt sich selbst und wirkt dadurch als Frau unvollständig. Insgesamt ist die *femme fatale* eine der Gesellschaft vollkommen entfremdete Figur, eine Außenseiterin, für die Sitte und Konvention keine Bedeutung haben. Frauengestalten wie etwa jene in Oscar Wildes *Salome* (1893) repräsentieren diesen Typus.

Woher rührt die spätviktorianische Leidenschaft für die *femme fatale*? Lösungsansätze zu dieser Frage bieten unter anderem sowohl Stott selbst als auch Carola Hilmes, indem sie nachweisen, dass die *femme fatale* ein Ausdruck der allgemeinen tiefen Verunsicherung des Spätviktorianismus ist. „Die Femme fatale spiegelt das Prekäre der männlichen Situation. In Zeiten entsprechender Verunsicherung und Orientierungslosigkeit hat dieses Bild Konjunktur“,⁴²³ urteilt Hilmes in Anbetracht der für manche Viktorianer wohl gar apokalyptisch anmutenden Situation, in der sich die englische Gesellschaft (und damit in erster Linie das dominierende Patriarchat) am Jahrhundertende sah. Stott hat ausführlich belegt, dass die *femme fatale* eine Projektionsfläche für alle möglichen spätviktorianischen Ängste wie die vor Unterwanderung, Krankheit oder Degeneration darstellt. Carola Hilmes stimmt dem zu, wenn sie schreibt: „Erst unter dem Blickwinkel männlicher ‚Schwäche‘ – einem Krisenbewußtsein – vermag die Macht des Weibes ins Unermeßliche zu wachsen.“⁴²⁴ Die Angst vor der *New Woman* ist unter allen möglichen Projektionen die vermutlich naheliegendste, wie auch Gerd Stein feststellt, wenn er meint:

Der Emanzipationsanspruch, den Frauen erstmals im 19. Jahrhundert nachhaltig anmelden, spielt als Folie für die Herausbildung der Femme fatale eine wichtige Rolle, denn dieser Anspruch wurde als eine unerhörte Bedrohung empfunden.⁴²⁵

Die *femme fatale* ist Ausdruck der Verunsicherung des Patriarchats. Ihre aggressive Sinnlichkeit erschüttert die Selbstsicherheit ihres Opfers und stellt damit die Macht der Männlichkeit generell in Frage. Folglich kann es nicht verwundern, dass die *femme fatale* in der Literatur (analog zur *New Woman* in der Realität) erheblichen Repressalien ausgesetzt ist. Carola Hilmes verweist

⁴²³ Stott. Vorwort.

⁴²⁴ Carola Hilmes. *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990. S.65.

⁴²⁵ Stein. Vorwort. S.12.

darauf, dass die Verführerin für ihr Wirken in den meisten Fällen mit dem Tod bestraft wird und folgert treffend: „Die *Femme fatale* ist nicht nur für die Männer, sondern auch für sich selbst fatal.“⁴²⁶

In Lacan'scher Diktion könnte man die *femme fatale* wohl als den ‚Ausdruck‘ des Realen bezeichnen: Sie ist jene triebgesteuerten Kraft, die nicht durch die Koordinaten und Diskurse des Symbolischen zu greifen bzw. domestizieren ist. Vor dem Hintergrund der bourgeoisen Normen von Weiblichkeit wirkt sie unmütterlich und darin wiederum ebenso abstoßend wie enigmatisch-anziehend. Sich ihr hinzugeben stellt das höchste Mehr-Genießen für das Bürgerliche dar, den Schritt hin in die ultimative Lusterfahrung jenseits aller viktorianischen Diskurse von *respectability*, *restraint* und Rationalität. Der Tod wird im Liebesspiel nicht nur in Kauf genommen, sondern (von beiden Seiten) geradezu gesucht, worin die Sehnsucht nach der ultimativen *jouissance* zum Ausdruck kommt.

Die *femme fatale* stellt das vielleicht radikalste literarische Symptom dafür dar, dass das Selbstverständnis der viktorianischen Bürgerlichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts an einen Punkt geraten war, den man zumindest als problematisch bezeichnen kann – und zwar weitgehend in sämtlichen Bereichen des soziokulturellen Lebens, sprich: dem der Wirtschaft, des Klassenkampfes, der Immigration, der Wissenschaft, der Gendervorstellungen, der Philosophie, der Geschwindigkeit des Lebens. Die (Symbolische) Ordnung des *Victorian Golden Age* riss an eben jenen Stellen, an denen die als universell gültig betrachteten Diskurse vom Utilitarismus, Rationalismus, Kapitalismus etc. sich in einem alternativen, oft subversiven diskursiven ‚Netz‘ verhakten, was sowohl Stillstand als auch Spannung produzierte. Die *femme fatale* ist der wohl direkteste und nachhaltigste literarische Ausdruck dieses *deadlock*. Die Frage, die sich im Sinne dieser Arbeit daran anschließt, ist natürlich jene nach der Rolle des *homme fatal* in der Literatur des *fin de siècle*. Konkreter: Wie sind die männlichen Pendants der *femme fatale* zu beurteilen, wenn doch die weibliche Verführerin bereits sämtliche Aspekte des Einbruchs des Lacan'schen Realen in die viktorianische Welt in sich zu vereinen scheint? Inwiefern besitzt die Gestaltung des *homme fatal* qua männlicher Verführer eine andere Dimension als die der *femme fatale*?

⁴²⁶ Hilmes. S.225.

Es wird zu zeigen sein, dass sich die *hommes fatals* im *fin de siècle* nicht nur deutlich von denen der Romantik und des Mittviktorianismus unterscheiden (dass sie diese beiden Typen im Grunde amalgamisieren), sondern dass sich spätviktorianische Figuren wie Dorian Gray oder Dracula in manchen Punkten auch deutlich von der *femme fatale* abheben. Dadurch, dass sie als männliche Figuren *per se* Repräsentanten der patriarchalischen Ideologie darstellen, werden sie im Grunde zu einer noch beunruhigenderen Erscheinung als ihr weibliches Pendant, denn (auch als literarisch-fiktive) Männer sind sie nicht einfach ohne Weiteres aus der Symbolischen Ordnung auszuschließen. Es ist in einem zutiefst patriarchalischen Ordnungssystem relativ leicht, etwas Traumatisch-Reales in der Gestalt einer weiblichen Figur zu konzentrieren, d.h. einen Exzess in eine Genderform auszulagern, die diskursiv, politisch und wirtschaftlich ohnehin stigmatisiert und marginalisiert ist. Schwieriger wird die Situation, wenn die Symptome des bedrohlichen Exzesses (des Realen) sich ausgerechnet in Figuren widerspiegeln, die die Stabilität der Ideologie doch eigentlich garantieren sollten, die (sowohl weltanschaulich wie genderbezogen) ‚Brüder im Geiste‘ sein müssten.

Im Folgenden soll anhand einiger Romananalysen untersucht werden, inwiefern der *homme fatal* tatsächlich einen eigenständigen literarischen Typus innerhalb der Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Dabei wird zu zeigen sein, wie weit sich in diesem männlichen Verführer die soziokulturellen Paradigmata widerspiegeln bzw. wie sich die Darstellung des Typus’ (analog zum Zeitgeschehen?) verändert. Als Analysekriterien werden im Wesentlichen die oben vorgestellten Theorien Lacans (sowie vor allem terminologisch diejenigen Baudrillards) verwendet.

6. Abgründe der Verführung: Der *homme fatal* in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts

Die Auswahl der im Folgenden zu analysierenden Romane wurde nach verschiedenen Kriterien getroffen: zum einen nach der Chronologie ihres Entstehens bzw. Erscheinens (*An Eye for an Eye* wurde 1870 geschrieben, allerdings erst 1879 veröffentlicht), denn es liegt im Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, Werke aus der frühbürgerlich-romantischen Phase, der mittelviktorianischen Zeit und dem *fin de siècle* miteinander zu vergleichen und eventuelle Veränderungen in der Gestaltung der *hommes fatals* nachzuzeichnen. Zum anderen sollen kanonisierte Werke neben weniger bekannte gestellt werden, um zu untersuchen, ob sich Unterschiede in der künstlerischen Gestaltung erkennen lassen zwischen Figuren, die im öffentlichen Bewusstsein auf eine breite Resonanz gestoßen sind (vor allem Dracula, Dorian Gray) und Figuren, mit denen wohl kein breiteres Lesepublikum (sei dies das viktorianische oder ein späteres) allzu vertraut war bzw. ist (vor allem wohl Fred Neville, Castruccio). Darüber hinaus sollen *hommes fatals*, die als Hauptfiguren auftreten (z.B. Heathcliff, Dorian) mit Nebenfiguren (Willoughby) verglichen werden, um zu untersuchen, ob die ‚Größe‘ ihres Erscheinens einen Einfluss auf ihre Wirkung innerhalb des Dargestellten besitzt. Außerdem werden bewusst realistisch gezeichnete Verführer gegen übersinnlich gestaltete (Dracula, Dorian Gray) gestellt. Dabei wird zu zeigen sein, ob die Art der Gestaltung in einem Zusammenhang mit den sich wandelnden soziokulturellen Bedingungen steht bzw. konkreter: ob sich in der übernatürlichen Gestaltung der Figuren ein auch aus der Norm fallendes Bild der betreffenden *hommes fatals* nach Lacan'schen Kriterien kristallisiert. Erwähnt sei an dieser Stelle zudem, dass die hier präsentierten Verführer freilich nicht die einzigen sind, denen in den Romanen des 19. Jahrhunderts zu begegnen ist: Als weitere Untersuchungsobjekte wären z.B. die Figuren Henry Crawford in Jane Austens *Mansfield Park* (1814), James Steerforth in Charles Dickens' *David Copperfield* (1850), Henry Bellingham in Elizabeth Cleghorn Gaskells *Ruth* (1853), Arthur Donnithorne in George Eliots *Adam Bede* (1859) oder Alec d'Urberville in Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles* (1891) aufzuführen.

Figuren, die ihre Opfer vergewaltigen oder massiv nötigen, wurden nicht berücksichtigt, da ausschließlich das Motiv der Verführung für diese Arbeit zentral ist. Im Folgenden sollen die *hommes fatals* der sechs ausgewählten Romane zunächst einzeln *en détail* untersucht und anschließend in einer zusammenfassenden Betrachtung einander gegenübergestellt werden. Es sei auch bemerkt, dass es eine wesentliche Frage sein wird, ob ein Verführer sein(e) Opfer ins Feld des Realen ‚zieht‘, weil seine Verführung eine nach Baudrillard ‚wahre‘ ist – oder ob dieser Effekt als ‚Nebenprodukt‘ einer kalten Verführung auftaucht. Wie zu zeigen sein wird, ist eine Traumatisierung eines Opfers durchaus nicht gleichzusetzen mit den kathartischen Auswirkungen einer der ‚wahren‘ Verführung inhärenten ‚duellhaften‘ Beziehung zwischen dem *homme fatal* und seinem Gegenüber (vgl. Kapitel 3.1); in den Fällen, in denen die Verführten in das Feld des Realen fallen, geschieht dies meist als Folge der schockierenden Erkenntnis, *Opfer einer ‚ludischen‘ Verführung* geworden zu sein (– wobei jedoch vorausgeschickt sein soll, dass sich auch im Wirken des *homme fatal* bisweilen Elemente der ‚wahren‘ Verführung finden lassen).

Am Anfang steht ein Roman, dessen Bekanntheitsgrad höher sein dürfte als der des darin gestalteten *homme fatal*, der lediglich einen von zahlreichen untergeordneten Charakteren darstellt – und dabei auf besonders subtile Art und Weise doch mehr über die aufblühende bourgeoise Kultur seiner Zeit preisgibt als alle anderen männlichen Figuren: John Willoughby in Jane Austens *Sense and Sensibility*.

6.1 Jane Austens *Sense and Sensibility* (1811)

Sense and Sensibility erschien in einer Zeit, in der England von tiefgreifenden Umwälzungen geprägt wurde (siehe Kapitel 4). Vor dem Hintergrund eines bisweilen traumatisch anmutenden Wechsels soziokultureller Paradigmata im frühen 19. Jahrhundert wirkt bereits Jane Austens Wahl des Romantitels bemerkenswert, immerhin stellen *sense* und *sensibility* bourgeoise bzw. romantische Konzepte dar, die das (Lacan'sche) Reale jener Jahre (die Entwurzelung vieler Menschen, die oft überwältigende Komplexität der neuen

Gesellschaftsordnung, die Geschwindigkeit modernen Lebens etc.) im Grunde wohl nur schwerlich verorten konnten. Konkreter: Keines der beiden gegeneinander aufgewogenen Ideale des Rationalen bzw. des Gefühlsbetonten scheint im Rückblick den massiven Spannungen um das Jahr 1811 herum gerecht zu werden, weder *sense* noch *sensibility* können als wahrhaft adäquate Antwort auf die drängenden Fragen dieser Zeit betrachtet werden. Der Roman geht angesichts der ihn umgebenden ‚lauten‘ historischen Umstände also auf geradezu ‚leisen Sohlen‘, er deutet Dinge oft nur an, vermeidet weitgehend die Darstellung drastischer Situationen. Der Aspekt des Indirekten und Diskreten im Erzählstil wurde in den letzten Jahren mehrfach analysiert: Clara Tuite befasste sich im Wesentlichen mit der Frage, ab wann und weshalb Jane Austens Stil als ‚neu‘ bzw. als Weiterentwicklung der *novel of sentiment* betrachtet wurde⁴²⁷ und gelangte zu dem Urteil, *Sense and Sensibility* stehe als „transitional novel“⁴²⁸ zwischen Empfindsamkeit und Realismus. Dabei kam sie zu dem Urteil, der Roman bezeuge eine hohe Subtilität in der Erzählweise des *free indirect style*, „which offers a new kind of intelligent female subjectivity to replace female quixotism“⁴²⁹ – und schaffe dabei eine Atmosphäre der Diskretion. Dass Willoughby in dieser Analyse nicht erwähnt wird, verwundert nicht (da es darin vor allem um die weiblichen Figuren geht), doch wird im Folgenden zu zeigen sein, dass auch bzw. gerade Willoughby ein Meister darin ist, mit subtilen Gesten, Worten und Handlungen selbst jene zu täuschen, die ihn völlig zu durchschauen glauben. Jillian Heydt-Stevenson untersuchte, wie es Jane Austen gelang, sexuelle Themen und Handlungen dadurch zu kodieren und ‚leise‘ zu machen, dass sie bestimmten Schmuckgegenständen, (eigentlich nicht-,sexualisierten) Körperteilen (wie Haaren) oder speziellen Idiomen eine sexuell aufgeladene Dimension verlieh.⁴³⁰ Dabei kommt Heydt-Stevenson mit Blick auf den *homme fatal* des Romans, Willoughby, unter anderem zu folgendem Urteil: „As I have shown [...] the miniatures, jewelry, and sexual slang in the novel illuminate Willoughby’s seamy side early on, thereby making his later confession to Elinor less of a

⁴²⁷ Vgl. Clara Tuite. *Romantic Austen. Sexual Politics and the Literary Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S.56-97.

⁴²⁸ Tuite. S.61.

⁴²⁹ Tuite. S.93.

⁴³⁰ Vgl. Jillian Heydt-Stevenson. *Austen’s Unbecoming Conjunctions. Subversive Laughter, Embodied History*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. S.29-67.

revelation than a mere confirmation for the knowing reader.“⁴³¹ Die vorliegende Arbeit will im Gegensatz zu dieser Feststellung zeigen, dass es *gerade* die subtil gezeichnete *confession scene* zwischen Willoughby und Elinor ist, die bei genauem Lesen den größten Aufschluss über die wahren Motive der verhängnisvollen Verführung (Mariannes durch Willoughby) geben.⁴³²

Vergleicht man den beinahe unspektakulären Stil Willoughbys etwa mit dem des *byronic hero*, so kann es nicht verwundern, dass manche Interpretationen dazu tendieren, Austens *homme fatal* schlichtweg zu unterschätzen. So fällt das Urteil zu Willoughby in Sarah Emsleys Analyse des Konzepts der Tugend in *Sense and Sensibility*⁴³³ wenig tiefgründig aus: Für Emsely ist die Entwicklung des Verführers ein „rake's progress“⁴³⁴, ein „seemingly irreversible progress of [...] descent into vice.“⁴³⁵ Das Fazit lautet dementsprechend: „Willoughby's vice is selfishness, or worldliness.“⁴³⁶ Im Vergleich zu den anderen Figuren des Romans, denen allen zumindest ein Ringen um Moral, Tugend und Ethik zugestanden wird, erscheint Willoughby in Emsleys Studie relativ eindimensional, beinahe als ein *stock character*. Dieser Schein ist wohl vor allem auf Austens (subtile) Gestaltung der Figur zurückzuführen – und er ist trügerisch. Ihm zu erliegen, heißt, nicht die ganze Dimension des Handels dieses *homme fatal* zu erfassen.

Peter Knox-Shaw analysierte *Sense and Sensibility* vor dem Hintergrund der (Verschiebungen der) philosophischen bzw. weltanschaulichen Paradigmata des 18. und frühen 19. Jahrhunderts⁴³⁷ und zeigte, wie nah bzw. fern die Handlungen der einzelnen Figuren etwa den Theorien Adam Smiths und Mary Wollstonecrafts oder den Idealen der Französischen Revolution stehen. Knox-Shaw beobachtete dabei richtigerweise, dass Willoughbys vermeintlich souveräne ironische Distanzierung von den Konventionen der Gesellschaft eine nicht authentische ist und spricht von Willoughbys „hankering after general

⁴³¹ Heydt-Stevenson. S.54.

⁴³² Dass die *confession scene* bisweilen unterschätzt wird, machte vor nicht langer Zeit auch die Verfilmung des Romans durch die BBC (2008) deutlich. Auch in ihr wird das Potential des Einblicks, den Willoughby in seine *homme fatal*-Seele gewährt, nicht ausgeschöpft.

⁴³³ Sarah Emsley. *Jane Austen's Philosophy of the Virtues*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. S.57-82.

⁴³⁴ Emsley. S.60.

⁴³⁵ Emsley. S.60.

⁴³⁶ Emsley. S.60.

⁴³⁷ Peter Knox-Shaw. *Jane Austen and the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S.129-152.

esteem“.⁴³⁸ Nicht ausführlich erörtert wird aber, woher diese Suche nach Anerkennung auf Seiten des *homme fatal* kommt bzw. welchen Impulsen sie folgt. Emily Auerbach diskutierte Jane Austens Beweggründe für die komplexe Gestaltung des Romans und seiner Figurenkonstellationen.⁴³⁹ Ihr Urteil über Willoughby lautet: „She [Jane Austen] reduces him at the end not to shameful ignominy or penitent remorse, but just to ordinariness.“⁴⁴⁰ Dieses Urteil ist im Kern treffend, allerdings fehlt die tiefgreifende Analyse, was genau Willoughby so ‚gewöhnlich‘ macht bzw. auch, wo diese ‚Gewöhnlichkeit‘ endet. Auf eben das in diesem *homme fatal* anzutreffende Spannungsverhältnis zwischen Rebellentum und *ordinariness* soll im Folgenden ausführlich eingegangen werden. Der Analyse des Romans sei dabei die Bemerkung vorangestellt, dass die im Rahmen dieser Arbeit interessantesten Aspekte (wie oben bereits angedeutet) in lediglich einer einzigen Szene zu finden sind – nämlich im Versuch des *homme fatal* John Willoughby, sich vor Elinor Dashwood für sein Verhalten gegenüber deren Schwester Marianne Dashwood zu rechtfertigen. Diese eine Szene gewährt tiefe Einblicke in die Mechanismen des Imaginären und der kalten Verführung. Um sie korrekt deuten zu können, ist es allerdings unerlässlich, zunächst auf jene Umstände innerhalb des *plot* einzugehen, die zu dieser vielschichtigen Begegnung zwischen dem *homme fatal* und Elinor führen. Dies soll im Folgenden geschehen.

Sense and Sensibility ist zu einem nicht unerheblichen Teil ein Roman über die Macht bzw. Ohnmacht bourgeois geprägter Frauen im frühen 19. Jahrhundert, seien dies Mütter, Töchter, Tanten oder Ehegattinnen. Der gesamte *plot* in Jane Austens erstem Roman spannt sich auf über ein Netz von (finanziellen, heiratsrelevanten) Erwartungen gut situierter Damen aus dem gehobenen Bürgertum an ihre Ehegatten, Töchter und Neffen sowie den daraus resultierenden Zwängen und Nöten der von diesen Erwartungen Betroffenen - in den Worten Heydt-Stevensons „[a novel] linking matrimony and

⁴³⁸ Knox-Shaw. S.149.

⁴³⁹ Emily Auerbach. *Searching for Jane Austen*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. S.100-127.

⁴⁴⁰ Auerbach. S.123. Sarah Annes Brown diskutierte die Funktion der ‚Doppelung‘ der Schwesterkonstellation Marianne/Elinor in den anderen im Roman auftretenden Schwesterpaaren (etwa Lucy und Anne Steele) – ohne allerdings die Position Willoughbys darin zu analysieren. Vgl. Sarah Annes Brown. *Devoted Sisters. Representations of the Sister Relationship in Nineteenth Century British and American Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003. S.60-71.

consumerism.“⁴⁴¹ Die männlichen Figuren des Romans befinden sich zu einem großen Teil in der Position des Passiven, Gebundenen bzw. Unzulänglichen, Schwachen, Realität-Verkennenden – oder, wie im Falle des *homme fatal* John Willoughbys, des Zerstörerischen. So befindet auch Gene W. Ruoff treffend: „Although the families in *Sense and Sensibility* are nominally patriarchal in their constitution, their social behaviors are anything but dominated by male hierarchy.“⁴⁴² Die entscheidenden Fäden werden von Frauen gesponnen, der Name-des-Vaters wird zu einem beträchtlichen Teil durch Frauen repräsentiert: durch Mrs. Ferrars, die von ihrem ältesten Sohn Edward eine standesgemäße und finanziell lohnende Eheschließung erwartet und ihm bei Missachtung dieses Wunsches mit Enterbung droht; durch ihre Tochter Fanny Ferrars (Mrs. John Dashwood), die es geschickt versteht, die ehrenwerten (aber nicht entschlossenen) Absichten ihres Ehemannes John Dashwood zu untergraben.⁴⁴³ Darüber hinaus sticht die einflussreiche Position von Mrs. Smith ins Auge, auf deren Gunst und Erbe ihr eher verschwenderisch lebender Neffe Willoughby angewiesen ist, sowie die kluge und bedachte Art und Weise, mit der Elinor Dashwood die Geschicke innerhalb ihrer Familie zu lenken sucht (was ihr teils gelingt, speziell in ihrer Position als Ratgeberin ihrer Mutter, teils misslingt, vor allem in ihrer Beziehung zu ihrer frisch verliebten Schwester Marianne). Die Betonung des Ökonomischen ist im Ganzen so ausgeprägt, dass Emily Auerbach zurecht urteilt: „In *Sense and Sensibility* we meet a society so based on economics that it uses income to measure the worth not only of prospective marriage partners but also of people in general.“⁴⁴⁴

Frauen sind allerdings nicht nur in bestimmenden Positionen: Speziell junge Frauen erscheinen in *Sense and Sensibility* auch als Opfer, als Spielbälle der oben angedeuteten Interessen ihrer Schwägerinnen, vermeintlich zukünftigen Schwiegermütter und entfernter Verwandter (wie im Falle der Beziehung Mrs. Ferrars/Elinor Dashwood). So geraten Mrs. Dashwood und ihre drei Töchter Elinor, Marianne und Margaret aufgrund des Einflusses von Fanny auf ihren

⁴⁴¹ Heydt-Stevenson. S.38.

⁴⁴² Gene W. Ruoff. *Jane Austen's Sense and Sensibility*. London: Harvester, 1992. S.69.

⁴⁴³ Dieser erscheint zunächst durchaus gewillt, dem Wunsch seines verstorbenen Vaters Henry Dashwood zu entsprechen und der hinterbliebenen zweiten Ehefrau seines Vaters, Mrs. Dashwood, finanziell großzügig zur Seite zu stehen, lässt sich dann aber durch den Einfluss seiner egozentrischen Frau davon sehr leicht abbringen. Vgl. Jane Austen. *Sense and Sensibility*. [1811]. London: Penguin, 2003. S.10-15. Sämtliche Zitate aus *Sense and Sensibility* entstammen dieser Ausgabe.

⁴⁴⁴ Auerbach. S.118.

Ehemann John in die Position der Exilierten und beinahe Mittellosen (auf Barton Cottage, wohin sie nach der ‚Übernahme‘ des Guts Norland durch Mr. Dashwood gehen).⁴⁴⁵ Elinor, der ältesten Tochter der Familie, wird die Erfüllung ihrer Liebe zu Edward Ferrars lange Zeit dadurch verwehrt, dass dessen Mutter und (mit ihr verbündet) dessen Schwester darauf hinarbeiten, den ältesten Sohn der Familie Ferrars gewinn- und prestigeträchtig verheiratet zu sehen. Miss Lucy Steeles, eine Cousine Sir John Middletons, muss erkennen, dass ihr Plan, Robert zu heiraten (und mit ihm ein großes Erbe) am unerbittlichen Einfluss von Mrs. Ferrars zerschellt, die für Robert insgeheim die gesellschaftlich viel versprechende Ehe mit der Tochter von Lord Morton eingeplant hat. Die zwei vielleicht augenscheinlichsten weiblichen Opfer des Romans (Eliza Williams und Marianne Dashwood) sind allerdings weniger den Einflüssen und Intrigen hochgestellter weiblicher Charaktere ausgesetzt als vielmehr dem moralisch verwerflichen Verhalten des Verführers in *Sense and Sensibility*, John Willoughby.

Um dessen Position einordnen zu können, sei zunächst ein Blick auf die prinzipielle Darstellung von Männlichkeit im Roman geworfen. Hier wird eine insgesamt ausgeprägte Passivität und ein stilles Leiden vieler männlicher Figuren deutlich – ein Leiden, das von einer Hilflosigkeit begleitet wird, die zum Teil dem massiven gesellschaftlichen Druck der Erwartungen anderer geschuldet ist (Edward Ferrars, der gerne Elinor Dashwood heiraten würde, sich aber unglücklich an ein mehrere Jahre altes, leichtfertig gegebenes Eheversprechen an Lucy Steeles gebunden fühlt), zum Teil nicht erwiderten Gefühlen (Colonel Brandon, dessen Liebe und Bewunderung Marianne Dashwood zunächst nur ironisch kommentiert und eher herablassend belächelt). Interessanterweise gilt die Sympathienlenkung deutlich den Figuren Edward und Brandon, also den gewissermaßen stillen (männlichen) Helden des Romans – analog zu Elinor Dashwood, die die weibliche Seelenverwandte der beiden darstellt. Da, wo Männer in *Sense and Sensibility* nicht still leiden, zeigen sie sich als einerseits hilfsbereit-gutmütig, andererseits aber auch naiv-

⁴⁴⁵ Interessant ist die Beobachtung Ruoffs, der die zweite Ehe von Henry Dashwood mit Mrs. Dashwood als romantisch motiviert betrachtet, denn unter finanziellen Gesichtspunkten ist die Verheiratung mit der Mutter von Elinor und Marianne offensichtlich alles andere als gewinnträchtig. Vgl. Rouff. S. 76. Somit wird der eigene Vater quasi zum Vorbild für das Insistieren Mariannes, allein romantisch-emotionale Aspekte zur Grundlage einer Ehe zu machen.

geschwätzig (Sir John Middleton), illoyal und karriereorientiert (Robert Ferrars), egoistisch und leicht manipulierbar (John Dashwood), misanthropisch und übellaunig (Mr. Palmer) – in jedem Fall aber stehen sie im Gegensatz zu den weiblichen Figuren wie Mrs. Ferrars, deren Tochter Fanny oder Elinor Dashwood, die oft entscheidenden Einfluss auf die Geschehnisse nehmen (sei es durch das Ausüben von Druck und Macht oder – im Falle Elinors – durch psychologisches ‚Fingerspitzengefühl‘).

Interessanterweise bilden die Machtverhältnisse bzw. die Möglichkeiten der Einflussnahme einen Kontrast zum Moment der räumlichen Bewegung. Frauen sind meist immobil, nehmen kaum einmal einen Ortswechsel vor (der Ausflug von Elinor und Marianne nach London ist eine Ausnahme und endet prompt im Desaster) und warten in der Regel auf die Ankunft von Männern: Elinor auf die des von ihr bereits zu Beginn der Erzählung verehrten Edward Ferrars auf Barton Cottage; Marianne auf die von Willoughby nach dessen plötzlicher und für sie schmerzhafter Abreise; die Familie Dashwood auf die Colonel Brandos, dessen ebenso plötzliche wie geheimnisvolle Abreise alle verwirrt und besorgt zurücklässt; Lucy Steeles wartet auf die Erfüllung des mehrere Jahre alten Eheversprechens durch Edward Ferrars. Männer hingegen kommen und gehen (Sir John Middleton, Edward, Brandon und Willoughby auf Barton Cottage), reisen durch weite Teile Englands und verkehren regelmäßig in London (Edward, Willoughby, Brandon, Mr. Palmer) oder haben Jahre im Ausland verbracht (Brandon). Die eigentlich naheliegende Verknüpfung von Bewegung und Macht/Einfluss einerseits sowie Immobilität und Passivität/reduzierter Möglichkeit der Einflussnahme andererseits ist nicht gegeben. Vielmehr wird sie geradezu in ihrer invertierten Form dargestellt und es hat den Anschein, als seien jene Figuren am hilflosesten bzw. in ihrer Ausübung von Macht am eingeschränktesten, die am meisten in Bewegung sind. So sind die weitgereisten und weitreisenden Brandon und Robert, um zur Erfüllung ihrer Sehnsüchte zu gelangen, völlig von Umständen abhängig, auf die sie selbst keinerlei Einfluss haben: Brandon davon, dass Marianne in Willoughby (rechtzeitig) jenen *homme fatal* erkennt, der bereits Eliza zum Verhängnis wurde. Robert wiederum davon, dass Lucy Steeles ihn von seinem Heiratsversprechen entbindet – ein Wunsch, den er ihr gegenüber aus Pflichtbewusstsein nicht einmal zu äußern wagt. Die Inversion der

Entsprechung von Bewegung und Macht zu Bewegung und Ohnmacht spiegelt im Kleineren also die Inversion von Männlichkeit und Macht in Männlichkeit und Ohnmacht wider.

Die einzige männliche Figur in *Sense and Sensibility*, die sich dieser *gender*-invertierten Gesamtstruktur des Romans widersetzt, agiert aus der Position des verhängnisvollen Verführers: John Willoughby, der Neffe von Mrs. Smith bzw. der über seine Verhältnisse lebende *homme fatal* des Romans. Willoughby, zum Zeitpunkt des Geschehens offenbar elternlos (und in diesem Punkt, wie zu zeigen sein wird, gewissermaßen in einer Linie mit allen späteren *hommes fatales*) ist der skrupellose *libertine*, der gleich zwei Frauen ins Unglück stürzt: zum einen die romantisch-schwärmerische Marianne Dashwood, zum anderen Eliza Williams, wobei deren Aufeinandertreffen mit Willoughby zum Zeitpunkt des erzählten Geschehens bereits ca. eineinhalb Jahre zurückliegt und dem Leser erst gegen Ende des Romans in all seinen Konsequenzen geschildert wird. Willoughby erweist sich in seinem libidinösen Handeln als eine Figur, die zwischen den in *Sense and Sensibility* dargestellten Modellen sexueller Geschlechterpolitik hin- und herzuwandern scheint, also zwischen den Polen, die Marianne in einer schwärmerisch-idealistischen Weise einerseits, Elinor (oder in extremer, negativ gezeichneter Form: Mrs. Ferrars) in bedacht-rationaler Weise andererseits bilden.

Willoughbys Beziehung zu Marianne besitzt einen offenbar anderen Charakter als jene zu Eliza Williams, deren jugendlich-naive Unschuld und Unwissenheit er (vor seiner Bekanntschaft zu Marianne) ausnutzte, um sie zu deflorieren und anschließend mit dem gemeinsamen Kind sitzen zu lassen. Die Motive für Willoughbys Handeln mit Blick auf Eliza werden nicht näher beschrieben, weder durch Brandon (dessen Nichte und Schutzbefohlene sie ist), noch durch Willoughby selbst. Gegenüber Elinor versucht sich Willoughby gegen Ende der Erzählung nur in Andeutungen zu verteidigen: „I do not mean to justify myself, but at the same time cannot leave you to suppose that I have nothing to urge, – that because she was injured, she was irreproachable; and because *I* was a libertine, *she* must be a saint” (SaS 300). Im Falle Elizas lässt sich auch keinerlei besondere Wertschätzung seitens Willoughbys ausmachen. Er kritisiert sie für „the violence of her passions, the weakness of her understanding“ (SaS 300), was allerdings eingebettet ist in eine Selbstanklage:

„I do not mean, however, to defend myself. Her affection for me deserved better treatment [...]“ (SaS 300f). Auf die Einblicke, die diese Szene im Sinne Lacans gewährt, werden wir später zurückkommen.

Zunächst soll die Verführung Mariannes im Mittelpunkt der Analyse stehen. Diese bildet keineswegs nur eine simple Analogie zur Verführung Elizas – was unter anderem schon dem Umstand geschuldet ist, dass es zu keinem sexuellen Kontakt kommt und sich die Verführung ‚allein‘ auf einer emotionalen/geistigen Ebene abspielt. Marianne und ihr *homme fatal* begegnen sich das erste Mal, nachdem diese in ihren Gesprächen mit ihrer Schwester vergleichsweise ausführlich und leidenschaftlich erklärt hat, wie der Mann ihrer Träume beschaffen sein müsste (und die Angst geäußert hat, ihn aufgrund ihrer hohen Erwartungen nie finden zu können). Zwei Männer dienen Marianne dabei als Projektionsfläche für Mindestanforderungen einerseits und inakzeptable Defizite andererseits: Edward, dessen romantisch-libidinöse Beziehung zu Elinor sich gerade entwickelt, wird für seine herausragenden Tugenden, sowie für „goodness and sense“ gelobt (SaS 22), gleichzeitig aber für seinen Mangel an „grace“, „spirit“, „fire“ und „real taste“ (SaS 19) kritisiert. Gegen Colonel Brandon spricht Marianne zufolge bei aller anerkannten Tugendhaftigkeit das Alter und alle vermeintlich damit einhergehenden Begleiterscheinungen: „[I]f he were ever animated enough to be in love, [he] must have long outlived every sensation of that kind“ (SaS 39). Und ähnlich wie Robert Ferrars mangelt es ihm in den Augen Mariannes an den für sie so wichtigen Eigenschaften des Geschmacks und der Raffinesse: „[H]e has neither genius, taste, nor spirit. [H]is understanding has no brilliancy, his feelings no ardour, and his voice no expression“ (SaS 53). Die hier anklingende (ersehnte) Nähe zu romantischen Vorstellungen wie Originalität, Kraft der Imagination, Stärke des Gefühls und der Leidenschaft beruht bei Marianne nicht auf Erfahrungen mit realen Männern aus Fleisch und Blut, sondern ist stark im Feld des Imaginären verwurzelt: Als leidenschaftliche Leserin der romantischen englischen Literatur entwickelt sie offenbar weitgehend ungezügelter Phantasien.

Als sie Willoughby kennen lernt, erscheint er ihr dementsprechend wie die Verkörperung eines nicht für möglich gehaltenen Traumes vom Märchenprinzen: „His person and his air were equal to what her fancy had ever

drawn for the hero of a favourite story“ (SaS 44f). Willoughby wird zum Auslöser eines wild und leidenschaftlich strömenden Phantasmas, zu einer Projektionsfläche für Erwartungen, die ihrer eher nüchternen und pragmatischen Schwester Elinor zufolge „all romantic“ (SaS 56) sind. Und so ist es nicht verwunderlich, dass das erste Erscheinen des Verführers an einen bekannten romantischen (Helden)-Topos anknüpft, wie Gene W. Ruoff hervorhebt: „Willoughby enters the scene as a chivalric figure assisting a maiden in distress.“⁴⁴⁶ Willoughby trägt die während eines Ausflugs gestürzte Marianne aber nicht nur nach Hause, er wird innerhalb kürzester Zeit geradezu zu deren Spiegel, zur lange ersehnten Entsprechung ihrer selbst:

Their [Marianne's and Willoughby's] taste was strikingly alike. The same books, the same passages were idolized by each – or, if any difference appeared, any objection arose, it lasted no longer than till the force of her arguments and the brightness of her eyes could be displayed. He acquiesced in all her decisions, caught all her enthusiasm and long before his visit concluded, they conversed with the familiarity of a long-established acquaintance. (SaS 49)

Auffällig ist, dass Willoughby im ersten Teil des Romans beinahe gänzlich nur als Reflexion, gewissermaßen als Abglanz Mariannes auftritt und aus der Perspektive Mariannes beschrieben wird. Ihre Phantasmen verführen Marianne gegenüber Elinor bereits nach kurzer Zeit zu dem naiv-vorschnellen Urteil: „I have not known him [Willoughby] long indeed, but I am much better acquainted with him than I am with any other creature in the world, except yourself and mama“ (SaS 59f). Willoughby selbst scheint gewissermaßen zu existieren, um Marianne den Glanz widerzuspiegeln, der sich ansonsten in ihrer weitgehend pragmatisch-bedachten Umgebung zu verlieren scheint bzw. nur in literarischen Werken wieder auftaucht. Willoughby wird zur Projektionsfläche für Mariannes Vorstellung von Liebe außerhalb aller gesellschaftlichen Konventionen, gerechtfertigt und unantastbar allein aufgrund der Macht des Gefühls.

In der emotional aufgeladenen Spiegelung Mariannes durch und in Willoughby scheint der Name-des-Vaters kaum präsent zu sein bzw. er wird schlichtweg abgelehnt und ausgesperrt. Analog dazu existieren bei beiden

⁴⁴⁶ Ruoff. S.54.

auch keine realen Vaterfiguren mehr. Die Aussperrung dieser Ebene in beiden Figuren kommt an einigen Stellen des Romans auch in Form von Herablassung gegenüber anderen (Vater-)Figuren zum Ausdruck: Bezogen auf Colonel Brandon äußert sich Willoughby beispielsweise in einem deutlich arroganten und altklugen Tonfall: „Brandon is just the kind of man [...] whom everybody speaks well of, and nobody cares about; whom all are delighted to see, and nobody remembers to talk to“ (SaS 52) – eine selbstgefällige Verachtung für ein in Brandon repräsentiertes Wertesystem, das der rationaleren, bedachteren Elinor sehr zusagt, in Marianne aber wenig Anklang findet. ‚Respectable‘, (ein Brandon mehrfach zugeordnetes Attribut), wird dabei zu einem ironisch besetzten Terminus in der betont anti-bürgerlichen Willoughby’schen Diktion, um sich über den bourgeois Zeitgeist am Anfang des 19. Jahrhunderts lustig zu machen.

So schnell der vermeintliche Romantiker Willoughby Mariannes Herz erobert, so plötzlich und unvermutet entzieht er sich ihr aber auch. Voller Erstaunen bekommt Elinor von ihrer perplexen und verzweiferten Schwester auf entsprechende Anfrage zu hören: „Engagement! [...], there has been no engagement“ (SaS 176). Auf die Nachfrage, ob Willoughby ihr wenigstens seine Liebe erklärt habe, erwidert Marianne: “Yes – no – never – absolutely. It was every day implied but never professedly declared. Sometimes I thought it had been – but it never was” (SaS 177). Willoughbys plötzlicher und überstürzter Abschied von Barton Cottage und erst recht die zunächst unerklärlich kalte, zurückweisende Art, mit der er Marianne Monate später in London wieder begegnet, treiben diese in tiefste Verzweiflung und ein schweres, lebensbedrohliches Fieber. Die Heftigkeit der Reaktion Mariannes liegt auch darin begründet, dass sie zutiefst davon überzeugt ist, wahre Liebe lasse sich nur einmal finden und jede weitere Bindung darüber hinaus wäre nichts als eine unwürdige (da unromantische) Unterwerfung unter das Diktat der bourgeois Zweckmäßigkeit. Willoughbys Abschied macht diesen speziell für Elinor, die Vertreterin der Vernunft und der Bedachtheit, nicht nur zu einer *persona non grata*. Er wirft auch die Frage auf, woher die beträchtliche Diskrepanz rührt zwischen der enormen Erwartungshaltung, die Willoughbys Verhalten Marianne gegenüber auf Barton Cottage erzeugte und der völlig unvermuteten Distanzierung davon in London (sowie der schriftlich

dargereichten Erklärung an Marianne, er sei längst anderweitig verlobt und bedaure es, wenn sein Betragen sie zu falschen Schlüssen verleitet haben sollte).

Aufschluss über die wahren Motive hinter dieser für alle Beteiligten völlig rätselhaften Diskrepanz liefert erst Willoughbys längerer Dialog mit Elinor gegen Ende des Romans, der als das zentrale Element für die Analyse des *homme fatal* angesehen werden muss. In diesem Gespräch werden zum einen vergleichsweise pragmatische Gründe aufgeführt, also eben jene Ebene, die Marianne in Liebesangelegenheiten am meisten verachtet und die sie in ihrem Geliebten nie vermutet hätte, konkreter gesagt: die Enterbung Willoughbys durch seine (ob der Eliza-Affäre) empörten Tante Mrs. Smith und die daraus erwachsende Notwendigkeit, sich finanziell möglichst gewinnbringend zu binden (womit Marianne ausschied). Die im Rahmen dieser Arbeit jedoch interessanteren Motive für Willoughbys Verhalten gegenüber Marianne sind jene weniger pragmatischen, die im Tonfall der Selbsterkenntnis und Selbstanklage vorgetragen werden. Darin macht Willoughby deutlich, dass ihn gerade das Spiel mit dem Moment jener Spiegelung so gereizt habe, die Marianne zu dem (vorschnellen) Schluss kommen ließ, sie und Willoughby wären quasi zwei (*gender*-)Seiten einer Medaille. Für Willoughby ging es, wie er gegenüber Elinor meint, vor allem darum, seine Eitelkeit zu befriedigen:

[A]t first, I must confess, my vanity only was elevated by it. Careless of her happiness, thinking only of my amusement, giving way to feelings which I had always been too much in the habit of indulging, I endeavoured by every means in my power, to make myself pleasing to her, without any design of returning her affection. (SaS 298f)

Willoughby ‚produziert‘ in Marianne gewissermaßen einen Ausruck der Lacan’schen *méconnaissance* (vgl. Kapitel 2.1): So sehr sie sich in ihm widergespiegelt und erkannt fühlt, so sehr beruht diese Identifikation auch auf einer grundlegenden Täuschung in (ihrer Wahrnehmung von) Willoughby. Dieser wird für Marianne gewissermaßen zum Lacan’schen kleinen anderen, allerdings nur solange, wie die äußeren Umstände dies erlauben (sprich: bis zur Enterbung). Anders formuliert: bis der Name-des-Vaters (in Form der Enterbung) die absolute Identifikation von Ich (*moi*)/Marianne mit dem kleinen anderen/Willoughby auflöst.

Andersherum gilt diese Spiegelung genauso: Willoughby nimmt seine Position innerhalb einer Identifikation ein, deren Gegenpart Marianne ist und unterwirft sich, um in seiner Eitelkeit geschmeichelt zu werden, ihrem Diktat. Wie sehr Marianne dabei die bestimmende, formende Kraft ist, wird unter anderem aus einer ironischen Seitenbemerkung ersichtlich, die Elinor nach dem ersten geplanten Treffen ihrer Schwester mit Willoughby macht: „Well, Marianne, [...] for *one* morning I think you have done pretty well. You have already ascertained Mr. Willoughby's opinion in almost every matter of importance“ (SaS 49). Dieser narzisstischen Spiegelung, der sich Willoughby ausliefert, wohnt aber nach Lacan stets ein aggressives Potential inne und zwar mit Blick auf den Umstand, vom (kleinen) anderen abhängig zu sein (vgl. Kapitel 2.1), in ein Herren-und-Sklaven-Verhältnis zu geraten, die (wie im Falle des Narzissmythos) tödlich enden kann. Diese Aggression liegt in *Sense and Sensibility* auf Seiten Willoughbys:

[I]t had been for some time my intention to re-establish my circumstances by marrying a woman of fortune. To attach myself to your sister, therefore, was not a thing to be thought of; – and, *with a meanness, selfishness, cruelty [...] I was acting in this manner trying to engage her regard, without a thought of returning it* [meine Hervorhebung]. (SaS 299)

Der Spiegelung ist die Aggression inhärent und sie betrifft zum einen die Ohnmacht, die das Abhängigkeitsverhältnis des Ich (moi) mit dem kleinen anderen nach sich zieht, zum anderen die Konkurrenz, in die das Ich (moi) mit dem (kleinen) anderen tritt, wenn es um begehrte Objekte geht (die dann ja beide teilen), wie Huguette Glowinski betont: „[A]ggressivity originates in the threat posed by the other in the triangular relationship of self (ego)-other-thing (object), in which the subject desires what the other desires. This is the basis of rivalry and jealousy.“⁴⁴⁷

Die Frage, die sich mit Blick auf Willoughby stellt, lautet daher: Woher kommt dessen Bedürfnis, sich mit Marianne in eine solch absolute Spiegelung zu begeben (oder: diese Spiegelung vorzutäuschen) bzw. woher kommt die dieser Spiegelung inhärente Aggression? Eine eindeutige Antwort jenseits der

⁴⁴⁷ Huguette Glowinski. „Aggressivity.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.5-8; hier: S.6.

geschmeichelten Eitelkeit gibt es in Willoughbys Selbstanalyse nicht. Bevor wir diese Frage also beantworten können, soll der Blick auf weitere Aspekte seiner Verteidigungsrede gerichtet werden. Dabei fällt auf, dass Willoughbys gegenüber Elinor mit Pathos vorgetragene Selbstanklage und Selbstrechtfertigung in der Feststellung mündet, er habe Marianne im Laufe der Zeit zu lieben gelernt, allerdings erst, als es zu spät gewesen sei, sprich: nachdem die Enterbung durch Mrs. Smith die Liaison mit der wohlhabenden Miss Grey unumgänglich gemacht hatte. Dabei führt Willoughby an, er habe erst gemerkt, wie unwichtig Geld im Vergleich zu wahrer Liebe wäre, als die Ehe mit Miss Grey bereits beschlossen gewesen sei: „I felt that she [Marianne] was indefinitely dearer to me than any other woman in the world, and that I was using her infamously. But everything was then just settled between Miss Grey and me. To retreat was impossible” (SaS 304). Die hier vorgetragene Entschuldigung, leider durch die Umstände gebunden zu sein, erstaunt vor dem Hintergrund, dass Willoughby sich im Falle von Eliza und Marianne keineswegs als durch die Umstände gebunden betrachtete und verstärkt den Eindruck, den seine Erklärungsversuche gegenüber Elinor prinzipiell vermitteln: Sie erscheinen als ein selbstmitleidiger Appell an eine Instanz, die den (seitens Willoughby oft geschmähten Namen-des-Vaters) gewissermaßen repräsentiert, als eine merkwürdige Suche nach Anerkennung, die einen ähnlich täuschenden Effekt besitzt wie jene, auf die Willoughby sich in seiner Beziehung zu Marianne begab.

Mehrfach betont Willoughby, wie sehr er sich für sein Verhalten selbst verachte und wie viel ihm daran liege, von Elinors Seite Vergebung zu erfahren: „If you *can* pity me, Miss Dashwood, pity my situation as it was *then* [in London]. With my heart full of your sister, I was forced to play the happy lover to another woman!” (SaS 305) bzw. “And now, do you pity me, Miss Dashwood? or have I said all this to no purpose?” (SaS 305) oder am Ende des Gesprächs: “And you *do* think something better of me than you did?” (SaS 309). Die wiederholte Betonung des eigenen Leidens und der Selbstanklage („O God! what an hard-hearted rascal I was!” (SaS 302)) wirken aber durchgehend überzeichnet und pathetisch überladen bzw. werden wiederholt eingebettet in morbide bzw. zynisch anmutende Nebenbemerkungen wie jene, in der Willoughby beschreibt, wie tief ihn das durch Schock gezeichnete

Gesicht Mariannes in London getroffen habe: „It was a horrid sight! Yet when I thought of her to-day as really dying, it was a kind of comfort to me to imagine that I knew exactly how she would appear to those who saw her last in the world” (SaS 305). Mit Blick auf den an Marianne geschriebenen Brief, in dem Willoughby sich für zu Unrecht geschürte Erwartungen entschuldigt und in dem er ihr gewissermaßen das Herz bricht, stellt sich heraus, dass Miss Grey die Verfasserin war; ein Umstand, der Willoughby lediglich zu der lakonischen Frage an Elinor motiviert: „And in short, what do think of my wife’s style of letter-writing? – delicate, tender, truly feminine – was it not?” (SaS 306) – eine Ironie, die umso deutlicher wird, wenn man sich vor Augen führt, dass Willoughby für seine Gattin weder Gefühle noch Respekt aufzubringen vermag: „She [Miss Grey] knew I had no regard for her when we married“ (SaS 307).

Es wird relativ klar, dass es Willoughbys Versuch, sich gegenüber Elinor in ein besseres Licht zu rücken, im Wesentlichen an Substanz fehlt, also an wahrhaftigem Bedauern. Willoughby versucht vielmehr, gegenüber Elinor in eine ähnliche Spiegelbeziehung zu treten wie er dies mit Blick auf Marianne tat – ein Plan, der erstaunlicherweise aufzugehen scheint, denn Elinors abschließendes Urteil Willoughby gegenüber lautet: „You have proved yourself, on the whole, less faulty than I had believed you. You have proved your heart less wicked, much less wicked“ (SaS 307).⁴⁴⁸ Führt man sich vor Augen, welche Bedeutung es für Willoughby offensichtlich hat, sich in Marianne und Elinor widergespiegelt zu sehen (in der einen vollständig, in der anderen zumindest weit mehr als diese es vorher selbst für möglich gehalten hätte), wird deutlich, welche Ich (moi)-Schwäche dem *homme fatal* inhärent ist und wie groß das Bedürfnis ist, sich und seine Außenwirkung zu testen. Das Aggressionspotential, das diesem Spiel der Spiegelung innewohnt, rührt aus dem Abhängigkeitsverhältnis des Nach-Identität-Suchenden mit dem Lacan’schen (kleinen) anderen. Vor dem Hintergrund, dass die dargestellte gesellschaftliche Ordnung in *Sense and Sensibility* stark durch die Macht von Frauen geprägt ist und Männern meist nur die Rolle des Passiven bleibt, scheint Willoughbys Vorgehen beinahe den Charakter eines Rachefeldzugs zu

⁴⁴⁸ Diese Täuschung gelingt Willoughby auch gegenüber Männern, etwa Sir John Middleton, den er herablassend als „good-natured, honest, stupid soul“ (SaS 308) bezeichnet. Dieser habe ihm voller Verachtung und Empörung von Mariannes schlimmer Erkrankung berichtet, sei dann aber im Angesicht von Willoughbys zur Schau getragenen eigenen Schockzustand beinahe versöhnlich geworden.

besitzen: Die Verführung Elizas endet für diese in einer vollständigen sozialen Katastrophe, die nur dadurch gemildert wird, dass sie das Mündel Colonel Brandons ist; und die verführte Marianne erleidet ein durch Schock ausgelöstes Fieber, an dem sie beinahe zu Grunde geht. Willoughbys Kunst der Verführung ist im Sinne Baudrillards (vgl. Kapitel 3) durch und durch ludisch und kalt – so kalt wie die im Roman dargestellte, patriarchalische (von Frauen gelenkte) *gender*-Politik.

Die Aggression, die Willoughby in der Spiegelung mit Marianne ausübt, gleicht der Aggression, der romantische Vorstellungen von Liebe in *Sense and Sensibility* prinzipiell ausgesetzt sind. Und damit wird Willoughby letztlich, trotz all seiner Bekundungen romantischer Ideale, zum Werkzeug einer zutiefst bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Auch, wenn er deren Prinzipien nach außen hin wiederholt verhöhnt, lebt er hinter dem Schein der romantisch inspirierten Verführung und Spiegelung doch eine bourgeois-patriarchalische Aggressivität aus, die in allen anderen männlichen Figuren entweder stark gebunden ist (sei es durch den tiefen, ernsthaften Glauben an die Norm vom *gentleman* wie im Falle Edwards) oder nur in Form eines Rituals ausgelebt werden darf (im bewaffneten Duell, wie zwischen Brandon und Willoughby nach dessen Verführung Elizas).

Willoughbys Oszillieren zwischen romantischen Idealen und bürgerlichen Normen ist daher nicht einmal als Wankelmütigkeit im Charakter aufzufassen, denn seine Haltung ist bei aller herablassend-zynischer Distanzierung davon eine *durch und durch bourgeoise*. Vielmehr benutzt der *homme fatal* auf perfide anmutende Weise gewissermaßen die Waffen seines Opfers (Marianne), um sie im Prinzip vollkommen für sich einzunehmen. In der (seelischen und körperlichen) Beinahe-Vernichtung Mariannes kristallisiert sich letztlich eine bourgeois ‚gezähmte‘, dabei ebenso subtile wie patriarchalische Aggressivität, die in den Verführern der vorbürgerlichen Epoche in dieser subtilen Form nicht zu finden ist. Diese Aggressivität trifft jene, die nicht bereit sind, sich in die Symbolische Ordnung einzureihen und meinen, sie könnten anti-bourgeois leben. Die schwerwiegenden soziokulturellen Transformationen, die England in der Zeit der Entstehung des Romans (1811) durchlief, spiegeln sich somit auf subtile Weise in der Beziehung zwischen dem *homme fatal* und seinem Opfer wider: Mariannes Verhaftetsein an romantischen Idealen entspricht einer zu

Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus weit verbreiteten Skepsis gegenüber den materialistisch und bourgeois geprägten Idealen einer ‚neuen Zeit‘. Willoughbys Reaktion zeugt von den feinen Mechanismen, die das Bürgerliche entwickelte, um aggressiv gegen widerstrebende soziokulturelle Bewegungen vorzugehen, *ohne* sich dabei selbst allzu sehr (als Aggressor) demaskieren zu müssen. Für Marianne wird der *homme fatal* so zum Trojanischen Pferd, ihr Unglück lauert hinter der Fassade des ihr vermeintlich Wohlgesonnenen. Willoughbys Aggression wird zum Ausdruck des bourgeois Selbstverständnisses: Das Bürgerliche regiert, wenn auch auf subtile Art und Weise (also ohne den als rückständig und feudal-unterdrückend ‚verworfenen‘ Diskurs des Herrn, vgl. Kapitel 2.5); alternative Lebensentwürfe (wie der Mariannes) werden (wie Foucault oder Schmale feststellten, vgl. Kapitel 4.1 und 4.4) nur *scheinbar* toleriert bzw. unterstützt. Zudem zeigt Willoughbys taktisch geprägte ‚Selbstanklage‘ gegenüber Elinor, dass es dem (damals noch vergleichsweise neu auftretenden ‚modernen‘) Bourgeois nicht genügte, sich auf ebenso kaltherzige wie narzisstische Weise im Feld des Imaginären gespiegelt zu sehen (Willoughby-Marianne), sondern dass es ihm wesentlich auch darum ging, die Anerkennung des Namens-des-Vaters zu erringen (Willoughby-Elinor), denn eine tatsächliche, dauerhafte Verstoßung durch Elinor hätte für Willoughby zweifellos den Charakter eines Risses (des Realen) in seinem Selbstbild, das wesentlich auf erfolgreichen Spiegelungen in anderen/Anderen⁴⁴⁹ basiert. Dadurch, dass sich Elinor gegenüber Willoughby (erstaunlicherweise) als überzogen nachsichtig erweist, erspart sie es dem *homme fatal* ihrer Schwester, sich seinerseits mit den Folgen von misslungener bzw. ‚zerbrechender‘ Spiegelung und Zurückweisung auseinandersetzen zu müssen. Das Reale in Form des (beinahe im Tod endenden) Traumas bleibt allein bei Marianne verortet und kann nur aufgrund der ethischen Haltung Brandons⁴⁵⁰ verarbeitet und gelöst werden. Das Maskenhafte sowie die der Spiegelung innewohnende Aggressivität sind Motive, die (wie zu zeigen sein wird), nicht auf Willoughby beschränkt sind, sondern im Folgenden in der Mehrzahl der hier zu analysierenden *homme fatal*-Figuren zu finden sind.

⁴⁴⁹ Also im kleinen anderen (Marianne) und im großen Anderen (Elinor).

⁴⁵⁰ Ethik hier im Sinne Lacans, denn Brandon steht unerschütterlich zu Marianne, obgleich ihm die bürgerliche Moral genügend Anlass dazu gäbe, sich von ihr abzuwenden. Vgl. dazu Lacans Definition der Ethik der Psychoanalyse, oben S.23f.

6.2 Mary Shelleys *Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* (1823)

Ein weiteres Beispiel für die Aggression, die hinter den zur Schau gestellten Idealen und Maskeraden des bourgeois geprägten Verführers des 19. Jahrhunderts lauert, liefert auch der im Folgenden zu analysierende *homme fatal*: Castruccio, der Prinz von Lucca, in Mary Shelleys *Valperga*. Dieser Roman wird gemeinhin unter dem Begriff der *historical novel* geführt und beschreibt in biographisch weitgehend akkurater Weise das Leben von Castruccio, dessen vehementes Bestreben es im 14. Jahrhundert war, die Macht der kaisertreuen Ghibellinen gegen die der papsttreuen Guelfen mit allen politischen und militärischen Mitteln durchzusetzen. Bei diesem Einblick in die mittelalterliche Wirklichkeit Italiens werden zwei *plots* ineinander verflochten, die auf den ersten Blick von recht unterschiedlicher Natur zu sein scheinen, bei genauerer Analyse aber als strukturell verknüpft betrachtet werden müssen: Zum einen finden wir die ausführliche Beschreibung des öffentlichen Wirkens Castruccios und die Darstellung seiner Entwicklung vom außergewöhnlichen, sensiblen Knaben zum heldenhaft gezeichneten Mann des politischen Lebens und schließlich zum blutrünstigen Tyrannen *en détail*. Dabei macht der Roman deutlich, wie sehr die frühkindliche Erfahrung von Vertreibung und Elend im Zeichen der politischen Auseinandersetzung bereits den jungen Castruccio an diesen ideologischen Kampf bindet. Durch Guelphen aus seiner Heimatstadt Lucca vertrieben beschließt der noch knabenhafte Castruccio, sein Leben in den Dienst der Ghibellinen zu stellen. Dabei wird er nach dem Tod seines Vaters, einem bedeutenden Führer der Kaisertreuen, durch verschiedene andere Vaterfiguren in die Welten des internationalen Adels sowie der kaufmännischen, militärischen und diplomatischen Kunst eingeführt. Als Castruccio schließlich (wie von ihm bereits früh beabsichtigt) zum Herrn seiner Heimatstadt Lucca ernannt wird, ist ein Höhepunkt in seinem öffentlichen Leben erreicht und es scheint dank des heldenhaften Charakters Castruccios ein diplomatischer Ausgleich zwischen Ghibellinen und Guelphen möglich. Unter dem Einfluss diverser Vaterfiguren entwickelt sich der Prinz von Lucca aber in zunehmendem Maße zum Despoten, der zur Ausbreitung der

absoluten ghibellinischen Macht zusehends alle Skrupel vor Krieg und Intrigen verliert und sich am Ende in eine gottähnliche Tyrannenposition aufschwingt.

Eng verwoben mit dem öffentlichen Leben Castruccios ist die Geschichte einer verhängnisvollen Verführung, mit der nur wenige Figuren vertraut sind und die, obwohl sie augenscheinlich keine größeren Auswirkungen auf Castruccios öffentliche Rolle in der Politik zeitigt, einen zentralen Teil der Erzählung darstellt und einen Einblick darin gibt, wie sehr das Motiv der ultimativen Macht mit dem der ultimativen *jouissance* (vgl. oben S.19-21 und 39-41) verknüpft ist. Obgleich bereits liiert mit Euthanasia, einer Guelphin und Gräfin des fiktiven und nördlich von Lucca gelegenen Reichs Valperga, verführt Castruccio die junge, naive und unerfahrene Beatrice – die geheimnisumwitterte und vermeintlich der Prophezeiung mächtige Tochter Wilheminas von Böhmen, einer Häretikerin, deren Interesse es ist, eine Frauenkirche zur Errettung des weiblichen Geschlechts zu errichten. Die Verführung der Beatrice und ihre Folgen nehmen im Roman einen vergleichsweise großen Raum ein und binden Castruccio, Euthanasia und Beatrice in einer Dreiecksbeziehung aneinander.

Bevor wir näher auf Mary Shelleys *homme fatal* eingehen, soll zunächst eine nicht unerhebliche Frage geklärt werden: Was kann eine in Italien verortete *historical novel* über die englische Kultur zur Zeit der Industrialisierung aussagen? In den letzten Jahren wurde *Valperga* wiederholt daraufhin untersucht, inwiefern das Dargestellte als eine ins Mittelalter verschobene Kritik der (bourgeois-kapitalistischen) Ordnung zu Beginn des 19. Jahrhunderts gedeutet werden kann. Dies geschah aus gutem Grunde, denn obwohl der Roman im 14. Jahrhundert spielt, hat die Darstellung z.B. des *homme fatal* einen deutlichen Bezug zu jenen Paradigmata kalter Verführung, die in Kapitel 3.2 beschrieben wurden. Für Shelleys zeitgenössische viktorianische Leser stellten wohl weder die Handlungsmuster in *Valperga* noch die Figuren darin eine ‚weit entfernte‘ Welt dar und so schreibt etwa James P. Carson treffenderweise, *Valperga* hätte es der Autorin auf subtile Weise ermöglicht, „to analyze [...] popular culture, crowd psychology, and feminist ideology.“⁴⁵¹

⁴⁵¹ James P. Carson „‘A Sigh of Many Hearts’: History, Humanity, and Popular Culture in *Valperga*.“ *Iconoclastic Departures. Mary Shelley after Frankenstein. Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley’s Birth*. Hgg. Syndy M. Conger et al. London: Associated University Presses, 1997. S.167-192; hier: S.167.

Daniel E. White geht davon aus, dass Shelleys Wahl des *setting* eine implizite Botschaft an die Leser bezüglich der zeitgenössischen Zustände sein sollte:

Valperga transposes its moment and site of production onto early 14th-century Italian history, presenting the contemporary post-Napoleonic moment as precluding the political and social conditions under which the author's ideology of organic reform and domestic values could be realized.⁴⁵²

Die zeitliche und räumliche Verortung des Romangeschehens ermöglichte es Shelley gewissermaßen auch, soziokulturelle Paradigmata des frühen 19. Jahrhunderts vor einem komplett nicht-englischen, nicht-zeitgenössischen Hintergrund noch deutlicher, noch kontrastiver hervortreten zu lassen. White ist daher zuzustimmen, wenn er schreibt: „[...] *Valperga* plays out at length a drama of love and ambition within contemporary dynamics of gender and power.“⁴⁵³ Sharon M. Twiggs Analyse „of the rhetoric of bargain, promise, and exchange in the novel [*Valperga*]“⁴⁵⁴ kam vor Kurzem zu dem treffenden Urteil: „As a displacement of Shelley's nineteenth-century Britain present to the fourteenth-century Italy, her counterfactual history offers a sustained critique of the economic and moral claims contracts make on women.“⁴⁵⁵ Twigg argumentiert, dass *Valperga* zeige, wie vermeintlich ‚fair‘ geschlossene Gesellschaftsverträge (hier: stellvertretend zwischen Euthanasia und Castruccio) in einer patriarchalisch-kapitalistischen Kultur letztendlich doch diejenigen an den Rand drängten, die der Akkumulation von Macht und Kapital nicht nützlich sind. Twigg folgert: „The novel takes a clear stand against the manifest of self-interest of laissez-faire economics, laying bare the psychological mechanism through which this ideology is produced.“⁴⁵⁶ Die vorliegende Arbeit schließt sich all diesen Urteilen im Wesentlichen an. Eine genaue Analyse des Verführers soll im Folgenden klar machen, warum.

Michael Rossington argumentierte, dass *Valperga* ein *role model* dafür darstelle, wie ein (vermeintlich) strikt historischer Roman die sich stets

⁴⁵² Daniel E. White. „Mary Shelley's *Valperga*: Italy and the Revision of Romantic Aesthetics.“ *Mary Shelley's Fictions: From Frankenstein to Faulkner*. Hg. Michael Eberle-Sinatra. London: Macmillan, 2000. S.75-94; hier: S.76.

⁴⁵³ White. S.80.

⁴⁵⁴ Sharon M. Twigg „‘Do you then repair my work’: The Redemptive Contract in Mary Shelley's *Valperga*.“ *Studies in Romanticism* 46:4, 2007.S.481-505; hier: S.481.

⁴⁵⁵ Twigg. S.484.

⁴⁵⁶ Twigg. S.489.

verändernden Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft widerspiegeln könne und seine Aktualität daher nie verlieren:⁴⁵⁷ „*Valperga* [...] questions the way that history is to be made and written, exposing its reliance on the necessarily artificial strategies of narrative that [...] account for the genre's uneasy relations with fiction.“⁴⁵⁸ Rossingtons Aufmerksamkeit gilt vor allem der Gestaltung der Figur Euthanasia „as a means through which the temporal world, both past and present, can be set apart, criticized, and imaginatively overcome.“⁴⁵⁹ Der Roman zeige (überwiegend aus Euthanasias Perspektive), dass jede Art der Geschichtsschreibung unvermeidlicherweise selektiv und verzerrt sei, dass damit auch jede Vorstellung von geschichtlicher ‚Zwangsläufigkeit‘ bzw. historischer ‚Wahrheit‘ nie das ganze Bild fassen könne (wir werden auf diesen Punkt am Ende zurückkommen). Die Art und Weise, in der Euthanasias politisches Ideal der Republik unter den Wogen der zerstörerischen Feldzüge des Despoten Castruccios untergehe, belege zudem die Züge der (patriarchalischen) Gewalt, die jeder Geschichtsschreibung mehr oder weniger zugrunde lägen.⁴⁶⁰ In diesem Sinne wird auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein, dass es der *homme fatal* in *Valperga* geschickt versteht, subjektive (bisweilen pathologisch anmutende) ‚Wahrheiten‘ durch eine quasi ‚objektive‘ historische Teleologie zu maskieren.

Um das im Rahmen dieser Arbeit besonders bedeutende Motiv der verhängnisvollen Verführung und ihre Folgen in die analytischen Kriterien der vorliegenden Arbeit einordnen zu können, muss man sich zunächst die Entwicklung vor Augen führen, die der Prinz von Lucca in seinem Leben durchläuft. Der junge Castruccio wird aus der Position des allwissenden Erzählers als sensibler, edler und wacher Charakter mit einem Hang zu Abenteuern einerseits und ausgeprägter Selbstbeherrschung andererseits

⁴⁵⁷ Michael Rossington. „Future Uncertain: The Republican Tradition and Its Destiny in *Valperga*.“ *Mary Shelley in Her Times*. Hgg. Betty T. Bennett und Stuart Curran. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000. S.103-118. S.104: „In important ways, *Valperga* seems to resist, as much as be accommodated by, the generic label *historical novel* that literary history has attached to it. It not only tells us about the past and about the relationship of the past to the present and the future, it also alerts us to the dynamic and constantly shifting relationships among all these temporal realms, both within the time of the novel and between that time and the time of its reception in the 1820s and beyond.“ Zu den persönlichen Umständen, die Mary Shelley bei ihrer Arbeit an *Valperga* beeinflusst haben könnten, siehe z.B. Stuart Curran. „*Valperga*.“ *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Hg. Esther Schor. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S.103-115.

⁴⁵⁸ Rossington. S.105f.

⁴⁵⁹ Rossington. S.105.

⁴⁶⁰ Rossington. S.105.

beschrieben – wobei der Text keinen Zweifel daran lässt, dass der Name-des-Vaters eine besondere Rolle bei der charakterlichen Bildung Castruccios besitzt: Ruggieri Antelminelli, Castruccios Vater und Oberhaupt einer hoch angesehenen ghibellinischen Familie in Lucca, unterweist seinen Sohn von Kindesbeinen an in einer Form von Männlichkeit, die zutiefst von Härte gegen sich und andere, Draufgängertum, Unerschrockenheit und innerer Haltung geprägt ist (vgl. V 8, 10f).⁴⁶¹ Die immer wieder beschriebenen ‚weichen‘ Züge im Wesen Castruccios (etwa seine „soft, yet bright eyes“ (V 7) kommen vor allem in dessen Beziehung zur Mutter zum Tragen – einer körperlich eher zerbrechlichen Frau, die ihren Sohn über alles liebt. Sie drückt in einer Art Spiegelung auch jene Ängste um ihren draufgängerischen Jungen aus, die sich der Vater im Dienste eines gelingenden *gendering* nach außen hin nicht erlauben kann.

Als Castruccio vierzehn Jahre alt ist, stirbt seine Mutter an den physischen und psychischen Belastungen des Lebens im Exil, was den jungen Antelminelli nun gänzlich dem erzieherischen Einfluss des Vaters unterwirft. Dies beinhaltet auch eine tiefe Prägung im Sinne des ghibellinischen *party spirit*, also eine strikte Einordnung individueller Talente und Wünsche in bzw. unter die Interessen eines uniformen Gemeinwesens. Im Alter von 17 Jahren verliert Castruccio nach der Mutter auch den Vater und trägt nun Züge eines *byronic hero*: „[He was] a youth of high birth and nobly bred, an outcast and an exile“ (V 20) – zudem von offenbar großer Sensibilität, Intelligenz und hoher Auffassungsgabe (vgl. V 10) . Natürlich wird dieser byron'sche Charakterzug aber dadurch konterkariert, dass Castruccio sich mehr und mehr über den *party spirit* der Ghibellinen und seine politischen Ämter definiert und sich damit in einer Weise an die *public sphere* und die gesellschaftliche Macht klammert, wie es für einen *byronic hero* undenkbar wäre. Wie zu zeigen sein wird, besteht Castruccios vermeintliches Übermenschendasein letztlich nur in dem außergewöhnlichen Ausmaß an Grausamkeit und Blutrünstigkeit, mit dem er seine Tyrannenherrschaft in der Toskana ausübt.

⁴⁶¹ Sämtliche Zitate aus *Valperga* entstammen der folgenden Ausgabe: Mary Shelley. *Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*. [1823]. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Die Entwicklung Castruccios vom heldenhaft anmutenden Jüngling zum rücksichtslosen und grausamen Despoten auf der Jagd nach exzessivem politischen und persönlichen Mehr-Genießen (*jouissance*) gleicht einer dunklen Metamorphose, die sich zu Beginn der Erzählung schwerlich erahnen lässt. Auf allen Stationen seines Heranwachsens wird der junge Antelminelli als heldenhafter Jüngling/Mann von außergewöhnlicher geistiger und seelischer Tiefe gezeichnet, versehen

with a manliness of thought and a firmness of judgement beyond his years; [...] His countenance, which was uncommonly beautiful, expressed frankness, benevolence and confidence; when animated, his eyes shone with fire; when silent, there was a deep seriousness in his expression, that commanded attention, combined at the same time with a modesty and grace which prepossessed every one in his favour.
(V 36)

Die Sympathie lenkung zugunsten Castruccios ist zu Beginn des Romans so stark, dass Euthanasias Urteil über ihren späteren Geliebten logisch und angemessen erscheint: „Castruccio, I know that you will never dishonour yourself“ (V 20). Das hier geschaffene Heldenbild wird im Prinzip nur durch einen einzigen Charakterzug relativiert – einen Makel, der sich im Laufe der Erzählung jedoch als der alles dominierende Einfluss in der Entwicklung Castruccios erweisen wird: sein nicht zu bremsender Drang nach Ruhm, Macht und Ehre. Als Francis Guinigi, ein ehemaliger Ritter und Kriegsveteran, versucht, den ihm anvertrauten Jüngling vom hohen Wert eines friedfertigen Lebens im Einklang mit der Natur zu überzeugen, reagiert Castruccio trotz seiner Liebe für den Ersatzvater mit Entrüstung: „[...] I would rather, while alive, enter my tomb, than live unknown and unheard of. *Is it not fame that makes men gods?* [meine Hervorhebung]“ (V 29). Und weiter so, als wolle er die Bedeutung dessen herausstellen, was Lacan das Gesetz des Namen-des-Vaters nennt: „*My father did not wish me to become a farmer and a vinedresser; but to tread in his steps, and go beyond them, and that is my purpose, which I would die to attain* [meine Hervorhebungen]“ (V 29). In Lacan'scher Diktion: ‚Das Begehren ist das Begehren des Anderen‘, also eine Ausrichtung an den Signifikanten der Symbolischen Ordnung, eine Identifikation mit dem Ich-Ideal der Zeit, das sich für Castruccio am deutlichsten im Diskurs des Vaters widerspiegelt.

Obgleich es zu Beginn des Romans keinen Hinweis darauf gibt, dass der Drang nach Macht und Ruhm die deutlich heldenhaften Züge des Protagonisten tatsächlich verschütten könnte, gerät Castruccio vor allem unter dem Einfluss Alberto Scotos, des nach Ostende vertriebenen tyrannischen Herrschers der Lombardei, mehr und mehr in den Sog des exzessiven Begehrens einer symbolischen Machtposition. Scoto, ebenso geübt in der Kunst der Kriegsführung wie in den Finessen des politisch-religiösen Machtkampfes hinter den Kulissen, formt Castruccios Vorstellung von Ruhm und Ehre entscheidend. Der Erzähler lässt keinen Zweifel daran, wie der Charakter der Initiierung durch Alberto Scoto einzuschätzen ist: „[...] Scoto's was an evil school" (V 47). Und weiter: "Castruccio listened with curiosity, half angry, half convinced; and in those days the seeds of craft were sown, that flourishing afterwards, contributed to his advancement to power and glory (V 49f)." Die Saat geht nach und nach auf, die weichen Seiten des jungen Antelminelli schwinden zusehends.

Im selben Zug lernt Castruccio, die beiden widerstrebenden Pole seines Wesens miteinander kompatibel zu machen, indem er seine hohe Reputation wie eine nach außen strahlende Maske für sein Streben nach absoluter Macht Schritt für Schritt instrumentalisiert:

[W]ords of kindness and winning smiles he bestowed at will on all around. He appeared to fit himself for each scene in which he was to take a part; [...] His face expressed extreme frankness, a frankness that did not exist in his mind; for his practices among the wily chiefs of Lombardy had robbed him of all ingenuousness of soul, although the traces of that which he once possessed had not faded from his countenance. (V 77)

In Castruccio verschmilzt gewissermaßen das Ideal-Ich aus dem Bereich des Narzisstisch-Imaginären, das den Heranwachsenden noch so stark zu prägen scheint, mit dem Ich-Ideal der herrschenden Norm von Männlichkeit. Dass das Ich-Ideal als Signifikant des Anderen von enormer Bedeutung für die Identitätsbildung ist, wird klar, wenn man sich einmal mehr Lacans These vor Augen führt, dass das Ich-Ideal jene symbolische Instanz darstellt, auf die sich das Begehren richtet. Die Identifizierung der ewig sich drehenden Suche nach Erfüllung der konstitutiven Leerstellen innerhalb der menschlichen Existenz ist dabei nach Lacan stets zu hinterfragen:

Was ist mein Begehren? Welche Position nehme ich in der imaginären Strukturierung ein? Diese Position ist begreiflich nur in dem Maße, wie ein Führer sich jenseits des Imaginären befindet, auf der Höhe der symbolischen Ebene, des gesetzlichen Tausches, der sich einzig im verbalen Tausch zwischen menschlichen Wesen inkarnieren kann. Dieser Führer, der das Subjekt kommandiert, ist das Ich-Ideal.⁴⁶²

Ihm unterwirft sich Castruccio mehr und mehr. Dabei ist es im Rahmen der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung, dass Castruccios Drang nach Macht eine Form annimmt, die stark an die Mechanismen bürgerlicher gesellschaftlicher Dominanz im England des 19. Jahrhunderts anklingen: Der *homme fatal* gibt sich (analog zum bourgeoisen Selbstverständnis) nach außen hin aufgeschlossen und tolerant, friedfertig und auf Ausgleich bedacht, fortschrittlich und aufgeklärt. So heisst es zu Beginn des Romans in vergleichsweise ‚bescheidenen‘ Worten (die wohl vor allem auch die Perspektive des zukünftigen Despoten selbst widerspiegeln): „Castruccio was fond of power; yet he was neither arrogant nor tyrannical“ (V 77). Wie sehr dieses narzisstisch gefärbte *image* durch die der Macht innewohnenden *jouissance* dekonstruiert wird, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse.

Von großer Bedeutung ist dabei auch der strukturelle Gegenpol, den der Erzähler an jener Stelle einbaut, an der Castruccio gelernt hat, seine Maske zu perfektionieren – eine Figur, die Castruccio jenseits des Ich-Ideals berührt: Euthanasia, die Verkörperung des ethisch und moralisch Guten, des mitfühlenden Herzens, des Friedfertigen, des Weiblichen. Der junge Antelminelli trifft die Gefährtin seiner Kindheit im Alter von 21 Jahren wieder und verliebt sich in sie. Die Tatsache, dass Euthanasia ideologisch und parteipolitisch komplett gegensätzliche Positionen zu ihm einnimmt, ist für Castruccio ein Problem, das er unter anderem durch die oben beschriebene und sich allmählich verselbstständigende Strategie der Täuschung zu bewältigen versucht: Um Euthanasia nicht zu verlieren, verheimlicht er seine Kriegspläne gegen das guelfische Florenz, jene Stadt, in der Euthanasia nach ihrer Vertreibung aus Lucca Exil und Freunde gefunden hatte und in der sie behütet aufwachsen konnte. Aus strategischen Gründen verzichtet der Prinz von Lucca zunächst auf einen militärischen Schlag und betreibt stattdessen die Politik der Diplomatie, die schließlich zu einem

⁴⁶² Lacan. *Das Seminar 1*. S.182.

Friedensabkommen zwischen Lucca und Florenz führt. Euthanasia verliebt sich in Castruccio vor allem auch aufgrund einer misslungenen Wahrnehmung bzw. Fehlinterpretation dessen, was der Prinz von Lucca ihr gegenüber zur Schau stellt:

[T]o be loved by such a one; to feel the deep sympathy of united affections, the delicious consciousness of being loved by one whom all the world approves, by one who fully justifies his claim to the world's esteem by an oblivion of self, and heroic sacrifice of personal felicity for the public cause, touches a chord [...]. (V 111)

Hier wird nicht nur die Macht der Spiegelung deutlich („united affections“), sondern ebenso der Stellenwert, den die Anerkennung ihres Geliebten durch die Symbolische Ordnung auch bei Euthanasia spielt („being loved by one whom all the world approves“); vor allem Letzteres zeigt, wie weit entfernt das hier präsentierte Konzept der Liebe z.B. von jener Art ‚wild‘-romantischer, rebellisch geprägter Leidenschaft ist, die sich (literaturhistorisch beinahe zeitgleich) im *byronic hero* findet (siehe Kapitel 5.3). Interessanterweise finden sich in der Forschung immer wieder Interpretationen, die kaum auf die in *Valperga* beschriebenen Wirkungen der Spiegelungen im Imaginären und im Symbolischen eingehen, sondern Euthanasia bescheinigen, sie würde der Anziehungskraft der Despotie anheim fallen.⁴⁶³ Dabei wäre es wesentlich treffender, davon zu sprechen, dass sie dem von Castruccio zur Schau gestellten *image* des weisen und gerechten Herrschers und Kriegers zum Opfer fällt, *das den Despoten verdeckt*.⁴⁶⁴ Das Maskenhafte an Castruccios Auftreten beschreibt der Roman an etlichen Stellen ausführlich, z.B. wenn der Prinz von Lucca einerseits als perfekter Herrscher und militärischer Führer beschrieben wird, voll von Großmut, Gerechtigkeit, Umsicht und Empathie (V 114, dies ist vor allem auch Euthanasias Perspektive) – eine

⁴⁶³ Vgl. etwa Johanna M. Smith *Mary Shelley*. New York: Twayne, 1996. Smith bezeichnet Euthanasia als „victim to his [Castruccio's] 'magnetism of despotism'." S.72.

Ähnlich Joseph W. Lew, der davon spricht, dass sich in Euthanasia zeige „how easy it is to be 'seduced' by despotism“. In: „God's Sister: History and Ideology in *Valperga*“. *The Other Mary Shelley*. Hgg. Audrey A. Fish et al. New York: Oxford University Press, 1993. S.159-181; hier: S.162.

⁴⁶⁴ Die Tatsache, dass Euthanasia das wahre Gesicht ihres Geliebten nicht zu erkennen vermag, verleiht dem Umstand, dass ihr Vater Adimari blind ist, eine zusätzliche symbolische Tragweite: Die Blindheit des Vaters verweist auf die Blindheit des Namens-des-Vaters und dessen Unfähigkeit, der *jouissance* Herr zu werden. Siehe dazu auch Edward Larrissy. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. S.188-203.

Wahrnehmung, die andererseits durch vereinzelte, verstörende Blicke hinter die Maske immer wieder unterlaufen wird:

All this was well; but, underneath a frankness of behaviour, and an apparent nobleness of nature, there was the craft of a grey-haired courtier, and even at times the cruelty of a falling tyrant. Euthanasia saw not all this; but at times a glance, a tone seemed to open a mine of undiscovered evil in his character, that made her shudder in the very depths of her nature: yet this sensation would pass away, and she, prompt to forget evil in others, thought no more of it. (V 114)

Zum entscheidenden Katalysator für den im Verborgenen wachsenden Sadismus, für die Jagd nach ultimativem Mehr-Genießen und damit zum Wendepunkt des Romans wird schließlich die Verführung Beatrices. Je mehr sich Euthanasia letztlich doch von seiner zunehmend offenen Aggressionspolitik abwendet, desto attraktiver scheint Beatrice in den Augen Castruccios zu werden. Deren Verführung stellt dabei im Privaten das dar, was der Feldzug gegen die guelfischen Städte der Toskana im Öffentlichen darstellt: Eine Demaskierung des Prinzen in den Augen seiner geschockten Geliebten Euthanasia, deren immer wiederkehrende leise Zweifel am Charakter Castruccios schließlich zu einer traumatischen Gewissheit heranwachsen.

Die Frage ist an dieser Stelle: Warum schreckt der Prinz trotz seiner vermeintlich so tief gefühlten Liebe für Euthanasia nicht davor zurück, diese mit Beatrice zu betrügen, bzw. auch, warum macht er nicht davor Halt, die naive und leichtgläubige Beatrice ins Verderben zu stürzen? Anders formuliert: Weshalb wird Castruccio zu Beatrices *homme fatal* und warum wird der seelische Niedergang Castruccios zum Schreckensherrscher an das Motiv einer verhängnisvollen Verführung geknüpft? Und: Welche Rolle spielt die Geschichte Beatrices, die als elternloses Bastardkind zwischen vermeintlichen Hexen, Leprakranken und dem mitfühlenden Bischof von Ferrara aufwächst?

Auffällig ist, dass Beatrice, das Kind aus dem Reich der Ausgestoßenen, aus dem Feld des Realen, durch die Macht der Symbolischen Ordnung in eine Position gerät, die an Anerkennung und Verehrung kaum zu überbieten ist: Nach der Hinrichtung ihrer heidnisch-hexenhaften Ersatzmutter nimmt sich kein Geringerer als der Bischof des Waisenkindes heimlicherweise an, in der Hoffnung, der katholische Glaube möge die fatalen Begleitumstände seines

frühen Lebens ausgleichen und im Sinne Jesu heilen. Beatrice entwickelt sich jedoch anders als von ihrem Ersatzvater erhofft: „Instead of lisping rote-learned prayers as so many model children do in novels, she becomes a Romantic poet [...]“, so Lew⁴⁶⁵ mit Blick auf Beatrices Vorliebe für Lieder, Naturphänomene, Aberglauben und die „wild dreams of her imagination“ (V 153). Als sie Castruccio das erste Mal begegnet, ist sie 16 Jahre alt und in der Entwicklung ihrer Imagination noch wesentlich weiter: Sie gilt quer durch alle Gesellschaftsschichten in Ferrara als Prophetin und hält sich auch selbst für eine „*Ancilla Dei*, the chosen vessel into which God has poured a portion of his spirit“ (V 153). Lew ist zuzustimmen, wenn er zu dieser Formulierung schreibt: „One cannot miss the sexual overtones or the unmistakable allusion to the way contemporary religious movements [...] provided women with a spiritual substitute for carnality.“⁴⁶⁶

Wie zu zeigen sein wird, spielt diese zunehmende (vermeintlich unantastbare) Heiligkeit Beatrices die entscheidende Rolle in ihrer Verführung durch Castruccio, der die wohlgemeinten Absichten des Bischofs ihm gegenüber (“[...] you seem humane and generous; and I wish to secure another protector for my poor Beatrice” (V 154)) komplett *ad absurdum* führt. Aufgrund einer Manipulation durch ihren Ziehvater, den Bischof von Ferrara, übersteht Beatrice eine grausame Prozedur der Heiligen Inquisition und steigt bei der Bevölkerung Ferraras vollends zur Heiligen, zur wahren *Ancilla Dei*, auf: „They [the monks and the people] endeavoured to touch the garment of the newly declared saint; mothers brought her their sick children; the unhappy intreated for her prayers“ (V 162). Als sie anschließend verkündet, die Macht des Papstes in Ferrara würde innerhalb weniger Tage gebrochen und die ghibellinischen Visconti würden wieder in der Stadt einziehen, hat ihre Prophezeiung einen solch unantastbaren Stellenwert, dass Castruccio sich aufgefordert fühlt, das Seine zur Erfüllung der Vision beizutragen (vgl. V 163-167).⁴⁶⁷

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Stellung Beatrices ist es wohl nicht übertrieben zu sagen, dass ihre Verführung durch den *homme fatal* wenig

⁴⁶⁵ Lew. S.171.

⁴⁶⁶ Lew. S.171.

⁴⁶⁷ Er fordert Galeazzo Visconti erfolgreich auf, der göttlichen Fügung zu folgen und wenige Tage später ist Ferrara nach dem Einfall der Visconti-Truppen wieder in den Händen der Kaisertreuen.

mit ihrem Charakter oder ihrem Äußeren zu tun hat – und dafür alles mit dem Glanz ihrer symbolischen Verortung. Die Inbesitznahme der *Ancilla Dei* ist für Castruccio der höchste zu gewinnende Preis, die ‚Entweiheung‘ einer Heiligen, die der höchsten Instanz zugerechnet wird, und damit die unwiderstehliche *jouissance*. In der verhängnisvollen Verführung Beatrices mischen sich die ultimative Lust und die ultimative Entwertung. Letzteres geschieht gar im doppelten Sinne: Zum einen ist der Fall der verführten und anschließend fallen gelassenen Quasi-Heiligen gleichbedeutend mit ihrer traumatischen Zurückweisung in das Feld des Außer-Symbolischen, in das Reale; zum anderen stellt Castruccios Benehmen natürlich auch die ethischen und moralischen Grundstrukturen seiner eigenen hohen Position radikal in Frage. Beatrice wird dabei zum Opfer eines versteckten, nur an der Unterseite der Macht und des Gesetzes schimmernden Sadismus: Der vermeintlich vertrauenswürdige, weise Herrscher Castruccio kann der Versuchung nicht widerstehen, sich einem obszönen Mehr-Genießen hinzugeben (vgl. dazu Žižek, Kapitel 2.6). Dies ist für Beatrice umso traumatischer, als sie sich vor der Begegnung mit ihrem *homme fatal* weitgehend noch in einem Stadium phantasmatischer Selbstbespiegelung befindet:

She [Beatrice] felt her soul, as it were, fade away, and incorporate itself with another and a diviner spirit, which whispered truth and knowledge to her mind, and then slowly receding, left her human nature, agitated, joyful, and exhausted; – *these were her dreams*, – *alas! to her they were realities* [meine Hervorhebung]. (V 169)

Was hier anklingt, ist die überaus narzisstische Bewunderung eines Selbstbildnisses, das noch keiner wahrhaftigen Kastration durch den Namen-des-Vaters unterworfen wurde (was, wie gesehen, auch dem Umstand geschuldet ist, dass der Name-des-Vaters in Gestalt des Bischofs von Ferrara das Narzisstische in Beatrice nicht nur nicht relativiert, sondern geradezu anfacht). William D. Brewer ist somit zuzustimmen, wenn er schreibt: „In Lacanian terms, Beatrice is trapped in the mirror-stage.“⁴⁶⁸ Auf Castruccios Handeln hat das Motiv der *Ancilla Dei* den entscheidenden Einfluss: Es ist gerade Beatrices vermeintliche Unantastbarkeit („a character unapproachable

⁴⁶⁸ William D. Brewer. „Mary Shelley and the Therapeutic Value of Language.“ *Critical Essays on Mary Wollstonecraft Shelley*. Hg. Mary Lowe-Evans. New York: Hall, 1998. S.152-165; hier: S.161.

even in thought“ (V 169) in Castruccios Augen), die sie zur potenziellen Quelle der höchsten *jouissance* für ihren Verführer macht. Dieser belügt sich über die wahren Motive seiner Annäherung auf bequeme Weise zunächst selbst: „He regarded her [...] as a nun; and this made him feel less restraint in the manner of his address, since he feared not to be misconstrued“ (V 171). Die vermeintliche Heiligkeit seines Gegenübers, die sich der junge Antelminelli eher pflichtgemäß als Schutzschild vor seinen eigenen Absichten aufbaut, ist der höchste Preis: Indem er selbst zu demjenigen wird, der das auserwählte Gefäß ‚füllt‘ (zunächst im spirituellen, schließlich auch im sexuellen Sinn), stellt er sich – zugespitzt formuliert – auf eine Stufe mit dem ‚Göttlichen‘ und gibt sich im Sinne Lacans dem ultimativen Exzess hin, denn die Defloration einer Auserwählten durchbricht gewissermaßen die sittlichen und religiösen Koordinaten.

Damit aber nicht genug: Castruccios Verführung besitzt neben ihrem kalten Element zumindest auch den Zug einer wahren Verführung, denn sie entlarvt nicht nur die Kehrseite der vermeintlichen göttlichen Allmacht, sondern wirft Beatrice in einer Art invertiertem Exorzismus (ausgetrieben wird nicht der Teufel, sondern das Göttliche) auch auf sich selbst zurück. Im Sinne Baudrillards (vgl. Kapital 3.1) nähert sich Beatrice durch Castruccio ihrem eigenen ‚Tod‘, dem Abgrund hinter ihren (ebenso strahlenden wie illusorischen) symbolischen Verortungen. So äußert Beatrice nach ihrem ‚Fall‘ gegenüber Euthanasia:

I had known too much luxury in my youth; every one loved me, and tended on me; I had seen about me *eyes beaming with affection*, smiles all my own, words of deep interest and respect, and that *had become my second nature*. [...] Alone, deserted by God and men, I had lost my firm support, my belief in my powers; I had lost my friends; and I found, that the vain, self-sufficing, cloud-inhabiting Beatrice was in truth a poor dependent creature [...] [meine Hervorhebungen]. (V 295)

Castruccios Verführung der *Ancilla Dei* ist im Ganzen zwar zweckgerichtet und endet mit deren Defloration, doch hat dies im Opfer (wie die oben angeführte Reflexion Beatrices deutlich macht) auch den Effekt einer (wenn auch nur schwer zu verkraftenden) Katharsis. Beatrices anfänglicher tiefer Glaube daran, „that Heaven had singled out Castruccio to unite him with her, [...] that the Holy Spirit had revealed himself to bless their union“ (V 175) erweist sich

für Beatrice traumatischerweise als reines Phantasma, zu dem sowohl deren mächtiger Narzissmus als auch jene Farce beitrugen, die der Bischof von Ferrara während des *Judgement of God* inszenierte. Beatrices Untergang bedeutet somit nicht nur den traumatischen Zusammenbruch ihres persönlichen imaginären Feldes, sondern auch eine Erschütterung der (aufgebauten Phantasmen der) kirchlich-religiösen Ordnung und es ist nicht verwunderlich, dass das Schicksal der *Ancilla Die* danach zutiefst von seelischen und körperlichen Qualen am Rande des Wahnsinns gezeichnet ist bzw. (im Sinne Lacans) dass sie als Entweihte wieder dort landet, wo sie herkam: im Feld des Realen, wo sie in die Hände eines Sadisten gerät, der ihr drei Jahre lang nicht näher erläuterte Qualen und Erniedrigungen zufügt (vgl. V 297-300).

Die Qualen, die Castruccio als Folge der Verführung zu erleiden hat, erscheinen bedeutend erträglicher: An mehreren Stellen wird zwar betont, dass ihn sein schlechtes Gewissen gegenüber Beatrice plage, aber es sollte nicht übersehen werden, dass ihm zunächst auch für sein Opfer der Weg zurück zum inneren Frieden auf schlichte Weise greifbar scheint: „[S]he, the spoiled child of the world, would weep out her grief on some fond and friendly bosom, and then again laugh and play as she was wont“ (V 178). Als sich Beatrices Schicksal in seiner ganzen traumatischen Dimension auftut, bittet der Verführer Euthanasia, sie möge sich um die Gefallene kümmern und sie mittels weiblicher Fürsorge heilen. Ähnlich wie im Falle Euthanasias kann Castruccio auch bzgl. Beatrice weder die Tiefe ihrer Gefühle noch die gesellschaftlichen Implikationen ihres Handelns bzw. seiner Verführung richtig einschätzen. Beide Frauen stehen in seinen Augen jenseits der Macht, in einem Raum, in dem sie darauf reduziert werden, sich ihm und seinem Begehren letztlich hinzugeben. Lew schreibt mit Blick auf die beiden Frauenfiguren zu Recht: „[They] disappear into the tapestry of male history“.⁴⁶⁹

Castruccio entwickelt sich nach der Verführung Beatrices und seiner endgültigen Zurückweisung durch die tief getroffene Euthanasia vollends in eine grotesk verzerrte Version seines vermeintlichen Heldencharakters. Sich hemmungslos dem Exzess der Macht hingebend (in Euthanasias Worten „a mean desire of power and selfish aggrandizement“ (V 206)) verliert der Prinz

⁴⁶⁹ Lew. S.165.

von Lucca sich schließlich komplett in den (im Sinne Žižeks) obszönen Unterseiten des Symbolischen und des Gesetzes, wie er im Grunde selbst betont: „[T]he head of the state is no longer a private man, and he would act with shameful imbecility, if he submitted to his enemies because he dared not punish them“ (V 204). Als Verkörperung der Macht sieht Castruccio sich geradezu gezwungen, an seinen Gegner jenen Sadismus auszuleben, den er als Privatmann (wie er gegenüber Euthanasia kundtut) auch vor sich selbst verurteilen würde. Zutiefst verwoben in den großen Anderen wird der Sadismus zum Ausdruck des Gesetzes und der Sadist auf groteske Weise zum Gesetzeshüter. In den Worten Žižeks:

The well-known paradox of (social-symbolic) violence is that supreme violence is no longer experienced as violence, since it determines the ‘specific colour’ of the very horizon within which something is to be perceived as violence. [...] In other words, the supreme violence consists of the obliteration of the *double inscription of one and the same act*: of the act that founds, brings about, the symbolic Other *and* (re)appears within this Order as one of its elements, legitimized, founded by it.⁴⁷⁰

Auf dem Weg vom heldenhaft anmutenden, sensiblen Knaben zum machtbesessenen Sadisten spielt das Begehren des Anderen (in Form der Prägung durch die Reihe der Vaterfiguren) die zentrale Rolle. Die Mutation, die Castruccio durchlebt, ist verbunden mit der Gier nach Ruhm und Macht, also an einen zentralen Signifikanten des Männlichen geknüpft. Die Verführung Beatrices stellt den Wendepunkt dar, an dem sowohl das moralische als auch das ethische Feld Castruccios zusammenbrechen. In ihr wird das Exzessive, das bis dahin unter anderem noch durch den Einfluss Euthanasias in Schach gehalten wird, katalysiert. Die Verführung einer als unantastbar und auserwählt Geltenden steht im Dienst der *jouissance* und inszeniert das absolute Genießen in der Gleichstellung des Verführers gegenüber Gott bzw. gar der Demütigung Gottes (der dazu ‚verurteilt‘ wird, dieser Entweihung machtlos zuzusehen).

Je mehr sich der Prinz von Lucca dem Exzess hingibt, desto deutlicher wird der Gegensatz, den Euthanasia zu ihm bildet: Obwohl sie Castruccio über alles liebt und er die Quelle allen Glücks für sie bedeutet, gibt sie ihr Genießen (ihre

⁴⁷⁰ Žižek. *The Metastases of Enjoyment*. S.204.

Liebe zu Castruccio) auf, um ihren Prinzipien treu bleiben zu können. So macht sie gegenüber ihrem Geliebten mehrfach warnend deutlich: „[...] I love you; - but I have other [political] duties besides those which I owe to you, and those shall be fulfilled (V 198)” bzw. “[M]ore than Florence, or myself, or you, Castruccio, do I love peace” (V 205). Als sich Euthanasia endgültig von Castruccio abwendet, macht der Erzähler deutlich, welches Opfer dies für sie bedeutet: „[S]he knew she sacrificed every hope and joy in life, if she sacrificed Castruccio. But she was firm and they parted” (V 206). Damit wird Euthanasia zu einer Repräsentantin der Lacan'schen Ethik (vgl. oben S.23f): Sie hält strikt an dem Weg fest, für den sie sich in jüngeren Jahren entschieden hatte (den Weg des Friedens) – und ist bereit, für ihre politischen Überzeugungen auch ihr privates Glück zu opfern.

Castruccios radikale Verwandlung vom sensiblen Jüngling in einen blutrünstigen Despoten entbehrt hingegen jeglicher Ethik. Castruccio ist am Ende vielmehr zu einer (quasi pervertierten) Version dessen geworden, was er Francis Guinigi gegenüber in jungen Jahren als Ziel seines Strebens offenbarte: ein Mann der Macht, ein Imperator, weit über die Grenzen Luccas hinaus bekannt – und damit (gemäß seiner eigenen Definition) ein Gott. Castruccio, der Verführer, stellte die Position des ‚wahren‘ Gottes nicht nur in Frage, sondern machte sie im Akt der Entweihung beinahe lächerlich. Castruccio, der Tyrann, nimmt den Platz dieses beschämten ‚wahren‘ Gottes ein und lebt den Exzess mit anderen Mitteln aus – mit dem Unterschied, dass der Sadismus, der in der fatalen Verführung Beatrices noch letzte Gewissensnöte hervorrief, nun in die Signifikanten des Gesetzes und der Macht verwoben ist und damit eine Berechtigung *per se* enthält. Die *jouissance*, der sich Castruccio nach dem Ablegen seiner Heldenzüge hemmungslos hingibt, endet für alle Betroffenen im Desaster. Die Verführung ist kalt, traumatisch für das Opfer und dient lediglich als Katalysator des Exzesses.

Diese Art des rücksichtslosen, sadistisch anmutenden Exzesses hinter gesellschaftlichen Machtpositionen war nicht allein ein Thema des (im Roman dargestellten) Mittelalters, sondern auch eine Realität des Kapitalismus im Erscheinungsjahr von *Castruccio* im Jahr 1823 in England. Wie in Kapitel 4 gezeigt, wurde England zu Beginn des 19. Jahrhunderts von soziokulturellen

Transformationen erschüttert, die für die Leser Mary Shelleys durchaus ähnlich traumatisierende Züge gehabt haben musste wie Castruccios Handeln dies für dessen Umgebung besitzt. Dabei geht der *homme fatal* in *Valperga* ähnlich vor wie jene gesellschaftlichen Kräfte, die hinter der Etablierung der bourgeois-kapitalistischen Ordnung in England standen: Er produziert nach außen hin ein *image*, das dem tatsächlichen Charakter seines Handelns die Schärfe nimmt und seine wahren Absichten überdeckt. Die Attribute, die Castruccio vor dessen endgültigem Fall in die Despotie zugesprochen werden, klingen durchaus an jene *traits of a true gentleman* an, die als ideologische Richtlinien im England des Jahres 1823 präsent waren – und die unter anderem dazu dienten, das (Lacan'sche) Reale jener Zeit (die Entwurzelung vieler Menschen, Arbeitslosigkeit, Hunger und das Gefühl, ausgebeutet zu werden) als Ausdruck eines progressiven und letztlich menschenfreundlichen Systems ‚umzuetikettieren‘. Der Umstand, dass Beatrice sich im Roman von einem kaltblütigen Machtmenschen auf der Suche nach ultimativer *jouissance* verführen lässt und darüber zugrunde geht, verwies den Leser im Jahre 1823 eventuell auch darauf, wie skeptisch er gegenüber jenen Formen der Verführung sein sollte, die das frühe 19. Jahrhundert im Sinne Baudrillard auszeichneten, sprich: einerseits (im großen Rahmen) die Verführung, die das Ausdehnen des Diskursiven *per se* darstellt (siehe Baudrillard, Kapitel 3), andererseits (in konkreterer, pragmatischerer Form) die Verführung, die der aufkommenden Konsumwerbung inhärent ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mary Shelleys *Valperga* die Koordinaten der Bourgeoisie und des Kapitalismus in einer im Wesentlichen noch eindeutigeren Schärfe kritisch darzustellen vermag als etwa der vergleichsweise subtil beschreibende Roman *Sense and Sensibility* – und dies nicht obwohl, sondern gerade *weil* die Geschichte eines italienischen Despoten im 14. Jahrhundert als *setting* dafür dient: Der Kontrast, den das ‚Fremde‘ innerhalb des Romans in den Augen des Lesers im Jahre 1823 zu erzeugen vermochte (die weit zurückliegende Epoche, die italienischen Landschaften und Gepflogenheiten etc.) schärfte nicht nur den Blick für das ‚Andere‘, sondern entsprechend auch den Blick für das, was wohl vielen Zeitgenossen Shelleys mehr oder weniger vertraut war (der schmeichlerische bürgerliche Diskurs von der Befreiung des Individuums, von Selbstverwirklichung, Toleranz

und Chancengleichheit; der subtile bis offene und rhetorisch oft (v)erklärte Sadismus der Macht; die potenziellen ‚Fallen‘ in der ideologischen, politischen bzw. konsumorientierten Verführung etc.). Mit der Beschreibung eines mittelalterlichen *homme fatal* richtete Mary Shelley den Fokus somit auch besonders eindringlich auf die ‚*homme fatal*-Kultur‘ ihrer Zeit. Dass Castruccio (bzw. das, wofür er steht) darin kein Einzelfall, sondern die (bourgeois-kapitalistische) Norm war, verdeutlicht eine Reflexion Euthanasias: Italien als Ganzes (bzw. im Transfer: das England um 1823) ist in ihren Augen von einem „spirit of cruelty, a carelessness for the life and pain of others“ (V 202) gekennzeichnet und es sei daher letztlich weniger verwunderlich „that Castruccio [...] adopted a mode of conduct similar to that of most of his contemporaries“ (V 202).

Im Übrigen sei angemerkt, dass die letzten vier Seiten des Romans (*Conclusion*, V 378-381) einen Wechsel der Erzählperspektive vornehmen, der, wie Michael Rossington festgestellt hat (vgl. S.169f der vorliegenden Arbeit), einen Einblick in die Differenz zwischen ‚privater‘ und ‚öffentlicher‘ Geschichtsschreibung gewährt: Nach dem Tod Euthanasias (auf deren Perspektive sich der Erzähler bis dahin verstärkt konzentriert hatte) beginnt die *Conclusion* nämlich mit dem Hinweis: „The private chronicles, from which the foregoing relation has been collected, end with the death of Euthanasia. It is therefore in public histories alone that we find an account of the last years of the life of Castruccio“ (V 378).⁴⁷¹ Im Folgenden wird vergleichsweise knapp auf historisch gesicherte Quellen rekurriert, um den Höhepunkt in Castruccios politischem Lebens nachzuzeichnen: Er wird von Kaiser Ludwig dem Bayern zum Ritter geschlagen und zum römischen Senator und kaiserlichen Statthalter ernannt (vgl. V 379), was im *homme fatal* ein Genießen initiiert, das nicht mehr primär (als *jouissance*) in seiner Grausamkeit verortet ist, sondern vor allem in der Macht und in der Bedeutung seiner symbolischen Position: „He had arrived at the summit of his glory“ (V 379) bzw. „[H]e was enjoying [...] the maturity of his glory“ (V 379).⁴⁷² Weiter wird berichtet, dass Castruccio im Kampf um das

⁴⁷¹ Diese Bemerkung suggeriert, dass alle bis dahin dargestellten Ereignisse auf Euthanasias Perspektive beruhten, was nicht richtig ist. Richtig ist aber, dass die Aufmerksamkeit und die Sympathienlenkung des Erzählers in großen Teilen ihr gelten.

⁴⁷² Dass Castruccio selbst nach dem Tod Euthanasias nichts von seinem narzisstischen Größenwahn eingebüßt hat, verdeutlicht auch die Samtrobe, die er für sich anfertigen lässt und auf der folgende Worte eingestickt sind: „EGLI E' COME DIO VUOLE. [...] E' SI SARA QUEL

von den Florentinern zurückeroberte Pistoia an einem schweren Fieber erkrankte und, ohne einen Nachkommen zu hinterlassen, mit den Worten verstarb: „*lo morirò, e vedrete il mondo per varie turbolenze confondersi, e rivoltarsi ogni cosa*“ (V 380).⁴⁷³ Was hier (und in der *Conclusion* insgesamt) deutlich wird, sind zwei Dinge: zum einen, dass Castruccios Glaube an die enorme eigene Größe bis zum Ende ungebrochen bleibt, was auf die Macht sowohl seiner narzisstischen als auch seiner symbolischen Positionen verweist; zum anderen, dass die Darstellung der von Castruccio massiv ausgelebten *jouissance* in der ‚öffentlichen‘ Geschichtsschreibung kaum zum Tragen kommt. Auch hier sind die Analogien zu Mary Shelleys England zu ziehen: Die stark zunehmende (bourgeois geprägte) Diskursivierung des gesellschaftlichen Lebens (vgl. Kapitel 4.1) trägt Züge des Lacan’schen Diskurses der Universität (vgl. Kapitel 2.5), d.h. (auch) das (historische) Wissen scheint ‚objektiv‘ verortet, während darunter der Diskurs des Herrn die eigentliche, verborgene Wahrheit darstellt und die Annahme eines bestimmten Weltbildes verordnet (vgl. Kapitel 2.5; vgl. auch die Thesen Foucaults, Kapitel 4.1).

Was in dieser öffentlichen, ‚objektiven‘ Ordnung des Darstellens weitgehend im Verborgenen bleibt, sind (neben den prinzipiellen despotischen Gewaltexzessen) die Traumata, die die von einem vermeintlichen Helden getäuschten Beatrice und Euthanasia erleiden müssen – eine in Einzelfiguren konzentrierte Parallelisierung der moralischen und wissenschaftlichen Diskursivierung von speziell die Arbeiterschaft betreffenden Traumata während der Industrialisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts in England. Dass die bourgeoise Perspektive einen mit Blick auf den verhängnisvollen männlichen Verführer besonders zu hinterfragenden Filter des Erzählens darstellt, wird nicht nur in der Analyse von *Valperga* deutlich, sondern besonders auch in der Auseinandersetzung mit dem folgenden *homme fatal*, Heathcliff in Emily Brontës *Wuthering Heights*.

CHE DIO VORRA“ (V 379). (“It is as God wills ... that shall be which God shall will” vgl. Übersetzung in den *explanatory notes*, S.423).

⁴⁷³ „I am about to die and you will see the world confounded through a variety of disorders, and everything turned upside down“ (Übersetzung in den *explanatory notes*, S.423.)

6.3 Emily Brontës *Wuthering Heights* (1848)

Wuthering Heights gilt in der Forschung gewissermaßen als Zwitter, als schwer zu kategorisierender Grenzfall sowohl des (vermeintlich trivialen) Schauerromans als auch des (angesehenen) realistischen Romans viktorianischer Prägung und die Diskussion über die korrekte Zuordnung ist wohl beinahe so alt wie der Roman selbst.⁴⁷⁴ Ebenso schwer wie die eindeutige Zuordnung zu einer speziellen Gattung fällt die prinzipielle Orientierung in dem komplexen Netz aus Dargestelltem und Darstellendem. Darauf verwies in letzter Zeit z.B. Rachel Ablow, die das auch in der Erzählstruktur komplexe Zusammenspiel von Elementen der *domestic novel* und der *gothic novel* in *Wuthering Heights* analysierte und zu dem Schluss kam, dass das Verstörende, das dieses Zusammenspiel produziert, kein zufälliges ‚Nebenprodukt‘ darstellen könne:

Wuthering Heights systematically resists readers' sympathy: not only are the characters selfish, violent, and cruel; it is impossible to tell which story the novel purports to tell, or even whose stories end happily or unhappily. The reader is thus given little sense of whose side to take, whose thoughts and feelings to enter into, or whose motives to approve.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ So schreibt Hayley R. Mitchell: „*Wuthering Heights* is difficult to limit to a particular genre of fiction, as it does not grow out of a single literary tradition. It contains elements of Romantic fiction in its emphasis on folklore and the supernatural; Gothic fiction in its demonic portrayal of Heathcliff and the themes of imprisonment; and Victorian Domestic fiction, in which idyllic family and community relationships are the ultimate goal. In its combination of these traditions, and others, *Wuthering Heights* is in no way a conventional novel for its time. Not only are readers unable to tether the novel's conventions to a single literary genre, but many also feel disconnected from, or baffled by, the events of the book, as its early reviewers felt.” Hayley R. Mitchell (Hg.). *Readings on Wuthering Heights*. San Diego: Greenhaven, 1999. S.11.

Eve Kosofsky Sedgwick hat zudem gezeigt, inwiefern die Erzählsituation in *Wuthering Heights* prinzipiell den darstellerischen Konventionen der *gothic novel* nahesteht und damit nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Nähe von Brontës Roman zum Horrorgenre nachgewiesen. Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986. Speziell S. 97-118.

⁴⁷⁵ Rachel Ablow. *The Marriage of Minds. Reading Sympathy in the Victorian Marriage Plot*. Stanford: Stanford University Press, 2007. S.48. Die Entschiedenheit, mit der sich der Roman auch mit Blick auf die Sympathie lenkung und die Erzählperspektive gegen eine klare Zuordnung ‚sperrt‘, wird in der Forschung hinlänglich diskutiert: Hillis Miller stuft *Wuthering Heights* als ‚uncanny‘ ein, da der Roman sich weigere, dem Leser ein vollständiges Ordnungsprinzip ‚an die Hand zu geben‘, mit dem die dargestellten Ereignisse stringent interpretiert werden könnten: „The secret truth about *Wuthering Heights* [...] is that there is no secret truth which criticism might formulate [...]. No hidden identifiable ordering principle which will account for everything stands at the head of the chain or at the back of the back” (S.224f). An anderer Stelle: “To alter Freud’s formulas a little, the uncanny in *Wuthering Heights* is the constant bringing into the open of something which seems familiar and which one feels ought to have been kept secret, not least because it is impossible to tell whether there is any secret at

Der Ausweg, den der Roman dem Leser bietet, ist in den Augen Albows kein einfacher: Es gelte, sich entweder mit jenen Figuren zu identifizieren, die ihre Lust daraus ziehen, dass sie sadistische Akte beobachten oder berichtet bekommen; oder mit jenen Figuren, die diese sadistischen Akte vollziehen.⁴⁷⁶ In der Tat ist der Sadismus ein zentrales Motiv in *Wuthering Heights* und es kann im Sinne Žižeks (vgl. Kapitel 2.6) nicht verwundern, dass dieser Ausdruck dunkelster *jouissance* auf das Engste mit komplexen (Erzähl-)Strukturen der Moral, des Gesetzes und der (Symbolischen) Ordnung verwoben ist. In Heathcliff, dem *homme fatal* des Romans, wird die Verbindung zwischen bourgeois-kapitalistischer Weltanschauung und *jouissance* auf ähnlich radikale Weise deutlich wie in Castruccio – mit dem großen Unterschied, dass zu ihm, Heathcliff, kein echter Gegenpol existiert (wie dies im Falle von *Valperga* in der Figur Euthanasia gegeben ist).

Wuthering Heights ist eine nur schwer kategorisierbare Erzählung, die zeigt, wie nahe sich vermeintlich inkompatible Handlungsmuster und Darstellungsweisen stehen können: Zum einen finden sich in Emily Brontës einzigem Roman deutlich romantische Paradigmata, vor allem die rurale Abgeschlossenheit des *setting*, die bisweilen mythisch überhöhte Darstellung von Natur, die starke Prägung der Figur Heathcliff durch das Motiv des *byronic hero* sowie die bereits erwähnten (zahlreichen) sadistischen Handlungen (die deutlich der *gothic novel* geschuldet scheinen); andererseits gibt es in *Wuthering Heights* eine Vielzahl viktorianisch-realistischer Elemente, so die Tatsache, dass der Rahmenerzähler Lockwood einen Vertreter der Bourgeoisie darstellt und seine Perspektive auf das Geschehen dementsprechend geprägt

all hidden in the depths, or whether the sense of familiarity and of the unveiling of a secret may not be an effect of the repetition and the constant frustration of that expectation [...]" (S.232). Hillis Miller. „*Wuthering Heights* and the ‚Uncanny‘.“ *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Miriam Allott. London: Macmillan, 1992. S.224-234. Zu einem ähnlichen Schluss kam Steve Vine, der dem Roman attestierte, er wäre „a formal hybrid that refuses to settle into any single mode. [...] No „truth“ of the text is attested to by any of the novel’s speakers or styles [...]“ Steve Vine. *Emily Brontë*. New York: Twayne, 1998. S.89.

Michael Macovski bescheinigt Emily Brontë, mit dem Motiv der misslingenden Interpretation bewusst und permanent zu operieren und stellt die Frage: “[W]hy would Brontë emphasise these flawed interpretations by making them the central point of view, the irregular lense through which we see every character of the novel?” Michael Macovski. “Voicing a Silent History: ‘Wuthering Heights’ as Dialogic Text.” *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin’s, 1993. S.100-117; hier: S.104. Macovskis Erkenntnis lautet, *Wuthering Heights* “continually keeps the possibility of interpretation open by sustaining a rhetorical process of understanding, by enacting a series of hermeneutic forms.” S.105.

⁴⁷⁶ Vgl. Ablow, speziell S.67-69.

ist, sowie den zweifellos bedeutenden Einfluss kapitalistischer Motive und Handelsmuster innerhalb des dargestellten *plot*.

Lyn Pykett machte mit Blick auf die unklare Kategorisierung des Romans die Bemerkung „[I]n *Wuthering Heights* Gothic and Domestic are continuous“⁴⁷⁷, womit sie auch jenes Phänomen andeutet, das im Rahmen der vorliegenden Analyse stehen soll: Die enge Beziehung zwischen den Elementen des Realen (Gothic) und des Symbolischen (Domestic).⁴⁷⁸ Die psychoanalytisch orientierte Studie Philip K. Wions konzentrierte sich weniger auf dieses Zusammenspiel zweier Lacan'scher Kategorien, als vielmehr auf die Abwesenheit der Mutter innerhalb der Earnshaw-Familie und den daraus folgenden Konsequenzen.⁴⁷⁹ Wion sieht Heathcliff und Catherine dabei in einer (*genderbezogen* invertierten) „mother-child relationship“⁴⁸⁰, die als ‚Krücke‘ für den Mangel an Ganzheit in Catherine fungieren soll. Der Verlust seiner (fragilen) Geliebten führe Heathcliff schließlich auf den Weg des Sadismus: „Heathcliff's most obvious defense against his pain is his sadistic aggression against others.“⁴⁸¹ Ob es sich bei Heathcliffs Lust am Quälen tatsächlich ‚nur‘ um eine Abwehr von Schmerz handelt, sei zunächst einmal dahingestellt. Es scheint doch eher so, als hätte seine Besessenheit mit dem Motiv der Rache auch noch andere, ‚radikalere‘ Gründe. Die immer wiederkehrende Brutalität im Roman führt, wie Laura Inman analysierte⁴⁸², zu einer beträchtlichen Zahl von Todesfällen unter den Figuren und macht *Wuthering Heights* in der Tat auch zu einer „meditation on death.“⁴⁸³

⁴⁷⁷ Lyn Pykett. *Emily Brontë*. London: Macmillan, 1989. S.78.

⁴⁷⁸ Pykett geht es ihrer Feststellung darum, wie deutlich das Motiv der weggesperrten, unterdrückten Frau sowohl in der *gothic novel* als auch in der *domestic novel* auftrete – und wie sehr sich die beiden Gattungen daher strukturell (und bei aller Gegensätzlichkeit in puncto *setting* und Erzählstil) doch stehen würden.

⁴⁷⁹ Vgl. Philip K. Wion. „The Absent Mother in *Wuthering Heights*.“ *Emily Brontë: Wuthering Heights*. Hg. Linda H. Peterson. Boston: Bedford/St.Martin's, 2003. S.364-378.

⁴⁸⁰ Wion. S.368.

⁴⁸¹ Wion. S.373.

⁴⁸² Vgl. Laura Inman. „'The Awful Event' in *Wuthering Heights*.“ *Brontë Studies* 33 (2008): 192-202.

⁴⁸³ Inman. S.197. Inman geht es unter anderem darum, die Gründe für die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Todes in Brontës Biographie zu suchen. Wie Ablow erkennt auch Inman, dass *Wuthering Heights* sich auf unterschiedliche Weise ‚weigert‘, aus dem Dargestellten etwas Positives oder Tröstliches herauszuziehen: „[S]he [Brontë] does not offer any consolation in the novel; the omission is striking because reconciling death and life commonly go hand in hand, which suggests that she did not believe that there was solace for grief.“ S.200.

Ein anderes Mittel der Gewalt untersuchte kürzlich Jamie S. Crouse: Er konzentrierte sich auf das Motiv der *confinement* in *Wuthering Heights* und kam zu dem Schluss, dass das Wegsperrten anderer bzw. das Wegsperrten auch der eigenen Person ein zentrales Mittel darstellt, um Kontrolle zu erlangen bzw. auszuüben. Darin, dass speziell Heathcliff und Catherine letztlich scheitern, zeige sich auch, dass sie ihre Ziele nicht erreichen konnten „when confinded by the traditional gender roles they are forced to adopt.“ Vgl. Jamie S. Crouse. „This

Dabei sollte allerdings betont werden, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit weniger etwa die von Inman beschriebene Nähe Lebender zu Verstorbenen interessant ist, als vielmehr der *Todestrieb*, das Verlangen danach, die Grenzen des Symbolischen zu sprengen und sich dem Exzess hinzugeben. Der Katalysator für diese Bewegung in allen anderen Figuren und gleichzeitig selbst die ultimative Verkörperung von *jouissance* ist der *homme fatal* des Romans, Heathcliff.

Vor einer näheren Beschäftigung mit Heathcliff soll zunächst einmal analysiert werden, aus welcher Perspektive diese Figur überhaupt beschrieben wird. Dies gestaltet sich als vergleichsweise komplexe Angelegenheit, da wir es als Leser mit der Ineinanderschachtelung verschiedener Ich-Erzählperspektiven zu tun haben – wobei die Schilderung Heathcliffs bei den beiden (im Folgenden analysierten) Haupterzählern einen wesentlichen Raum einnimmt. Der eigentliche Rahmenerzähler, Lockwood, lässt dabei zu großen Teilen des Romans die zweite Erzählerin, Nelly Dean, zu Wort kommen, die wiederum (in bedeutend geringerem Umfang) Zillah als dritte Erzählerin ins Spiel bringt. Das prinzipielle Problem dieser Erzählsituation beschreibt Franz K. Stanzel (auch mit Blick auf *Wuthering Heights*) so:

Das Problem der „Unverlässlichkeit“ des Ich-Erzählers, genauer seiner beschränkten Einsicht in die wahren Zusammenhänge, zeigt sich dort am deutlichsten, wo er von dem Privileg Gebrauch macht, das praktisch alle Ich-Erzähler in Anspruch nehmen, nämlich Dialoge der Charaktere in großer Ausführlichkeit wiederzugeben. Dabei wird die Medialität dieser besonderen ES [Erzählsituation] fast völlig verdrängt, es entsteht der Eindruck von unmittelbarer szenischer Darstellung, der Leser verliert den Erzähler aus dem Blickfeld. Dieses Phänomen ist natürlich auch in einer autobiographischen Ich-Erzählung oder bei auktorialer ES [Erzählsituation] zu beobachten. Innerhalb einer Erzählung mit peripherem Ich-Erzähler erlangt aber diese Erscheinung besondere Bedeutung, da die vom Erzähler berichteten Teile oft in einem Gegensatz zu den unmittelbar, d.h. szenisch dargestellten Teilen stehen.⁴⁸⁴

Shattered Prison: Confinement, Control and Gender in *Wuthering Heights*.” *Brontë Studies* 33 (2008): 179-191; hier: S.189. Im Rahmen dieser Arbeit kann man wohl hinzufügen, dass das Motiv der *confinement* natürlich auch eng im Zusammenhang mit der ‚Produktion‘ von *jouissance* zu tun hat – und gleichzeitig damit, dem Exzess ein *containment* zu geben, ihn (so weit es geht) auch zu fassen.

⁴⁸⁴ Franz K. Stanzel. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1995. S.265f.

Dies bedeutet, dass man gerade bei der Analyse von *Wuthering Heights* kaum umhin kommt, sich vor der Auseinandersetzung mit der Binnenhandlung zunächst deren Darstellung anzusehen. Dabei wird deutlich, dass es zwischen den Darstellenden und dem Dargestellten eine jeweils beträchtliche soziale, ideologische, habituelle und ökonomische Distanz gibt: Rahmenerzähler Lockwood ist ein sich leicht dandyhaft gerierender und an Weltschmerz leidender Vertreter des Urbanen und Bourgeois, ein Erzähler, dessen Perspektive von mehreren bedeutenden Aspekten geprägt ist: Zum einen von einer bürgerlichen Grundhaltung, vor deren Hintergrund das Leben in der ländlichen Abgeschiedenheit von *Wuthering Heights* und *Trushcross Grange* bisweilen exzentrisch, bisweilen abenteuerlich archaisch erscheint und durch die Nelly Dean, die sozial klar niedriger positionierte Erzählerin, bisweilen mit subtiler Herablassung bzw. eitler Selbstgefälligkeit beschrieben wird. So heisst es vor dem Beginn von Nellys langer Erzählung: „She was not a gossip, I feared, unless about her own affairs, and those could hardly interest me“ (WH 33).⁴⁸⁵ Hier fällt neben dem überheblichen Tonfall des gesellschaftlich Ranghöheren ins Auge, wie sehr sich Lockwood in Nelly Dean täuscht, denn deren stundenlanger Vortrag zum Schicksal der Familien Earnshaw und Linton führt Lockwoods Verdacht, sie rede nicht gern über andere, völlig *ad absurdum*.

Der zweite Teil von Lockwoods (Nellys) Erzählung beginnt schließlich mit dem subtil herablassenden Hinweis Lockwoods, er habe die gesamte Geschichte von Nelly berichtet bekommen und werde sie dem Leser nun selbst wiedergeben: „I'll continue it in her own words, only a little condensed. She is, on the whole, a very fair narrator and I don't think I could improve her style“ (WH 157) – eine selbstgefällig anmutende Bescheidenheit, die das Bedürfnis verbirgt, Nellys Diskurs zu filtern. Auch an anderen Stellen wird deutlich, dass Lockwood durchaus viel auf sich und den Grad seiner eleganten Kultiviertheit hält, etwa, wenn es um sein Äußeres geht („I knew, through experience, that I was tolerably attractive“ (WH 13)) oder wenn dandyhafte Rhetorik den reflektierenden Feingeist verraten soll („I am quite cured of seeking pleasure in society, be it country or town. A sensible man ought to find sufficient company

⁴⁸⁵ Sämtliche Zitate aus *Wuthering Heights* entstammen der Ausgabe: Emily Brontë. *Wuthering Heights*. [1848]. London: Penguin, 2003.

in himself“ (WH 28)). Die wiederholt auftretende Affinität zu seichten Weltschmerzposen zeigt sich auch darin, dass Lockwood sich auf Wuthering Heights rasch und begeistert in einer seelischen Bruderschaft mit Heathcliff sieht („A perfect misanthropist’s Heaven – and Mr. Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. A capital fellow!“ (WH 3)), ohne (sich die Zeit zu nehmen) zu erkennen, dass Heathcliffs Gemütszustand von dem seinen grundverschieden ist.

Lockwoods Urteile haben oft etwas Dilettantisch-Leichtgewichtiges, Vorschnelles, dabei Selbstverliehtes und Posenhaftes. So kommt er mit Hinblick auf Heathcliff einerseits schnell zu folgender, im Stile eines erfahrenen Menschenkenners vorgetragenen These: „I know, by instinct, his reserve springs from an aversion to showy displays of feeling – to manifestations of mutual kindness. He’ll love and hate, equally under cover, and esteem it a species of impertinence to be loved or hated again“ (WH 5f); dies wird im nächsten Satz mit einer bürgerlich-rationalen Mäßigung jedoch gleich relativiert: „No, I’m running on too fast – I bestow my own attributes over-liberally on him. Mr. Heathcliff may have entirely dissimilar reasons for keeping his hands out of the way, when he meets a would-be acquaintance, to those which actuate me“ (WH 6). Die Formulierung ‚a would-be acquaintance‘ deutet wieder darauf hin, dass sich Lockwood als ebenbürtige Gesellschaft für den von ihm zunächst bewunderten Heathcliff empfindet – eine Einschätzung, die Heathcliffs oft schroff abweisendes Verhalten ihm gegenüber deutlich fehlinterpretiert. Wesentlich falsch liegt Lockwood auch in der (wie so oft übereilten) Einschätzung der sozialen Position Heathcliffs, den er in seinen ersten Eindrücken als „homely, northern farmer with a stubborn countenance“ (WH 5) beschreibt. Man kann James H. Kavanagh nur zustimmen, wenn er schreibt: „[O]ur narrator Lockwood – largely because of his particular class sensibility – has a symptomatic tendency to *misinterpret* what he sees and hears.“⁴⁸⁶ Diese Misinterpretationen verweisen unter anderem darauf, wie sehr Lockwood (und im weitesten Sinne auch die bürgerliche Weltsicht, der er entstammt) einer selbstgefälligen, liberal-bourgeoisen Sichtweise verhaftet ist,

⁴⁸⁶ James H. Kavanagh. *Emily Brontë*. Oxford: Blackwell, 1985. S.18. Ähnlich auch George E. Haggerty: „[...] Lockwood demonstrates a general anxiety in the face of what he does not understand and an urge for meaning, which results in endless misconstruction.“ George E. Haggerty. *Gothic fiction, Gothic form*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989. S.67.

die den Dingen die (sich in Heathcliff kristallisierende) Härte und Tiefe nimmt und dadurch an wesentlichen Aspekten geradewegs *vorbeiblickt* – oder, im Sinne Lacans, die im Phantasma des Imaginären das Reale zu übertünchen versucht.

Lockwoods fragwürdige Sicht der Dinge tritt aber nicht nur in seiner Einschätzung Heathcliffs auf, sondern äußert sich auch in einem für ihn vergleichsweise schmerzhaften Punkt: Im Versagen libidinöser Strukturen. So schildert er etwa jene Situation, die ihm innerhalb seines bürgerlichen Umfelds den Ruf eines herzlosen Menschen eingebracht habe, folgendermaßen: Während eines Erholungsaufenthalts am Meer verliebte er sich in eine junge Frau, aber in jenem Moment, in dem diese seine sehnsüchtigen Blicke endlich erwiderte, zog er sich in sich zurück: „I confess it with shame – [I] shrunk icily into myself, like a snail, at every glance retired colder and farther“ (WH 6). Vor diesem Hintergrund wirkt Lockwoods einleitender Satz zu dieser Situation („[M]y dear mother used to say I should never have a comfortable home, and only last summer, I proved myself perfectly unworthy of one“ (WH 6)) weniger wie die düstere Prognose einer besorgten Mutter bzgl. der Zukunft ihres Sohnes, als vielmehr wie der nachdrückliche Imperativ einer ödipalen Mutter, ja nur nicht jene *jouissance* aufzugeben, die vermeintlich in der Mutter-Kind-Bindung liege. Dies spiegelt sich wider in Lockwoods (Panik-)Reaktion auf das am Boden kniende, putzende Dienstmädchen in seinem Zimmer („This spectacle drove me back immediately“, WH 9) und in seiner späten Verbitterung darüber, gegenüber der bezaubernden Cathy⁴⁸⁷ keine Annäherungsversuche gewagt zu haben: „[...] I bit my lip, in spite, at having thrown away the chance I might have had, of doing something besides staring at its [Cathy's face] smiting beauty“ (WH 308) – wobei Lockwood wie selbstverständlich davon ausgeht, dass Cathy ihn ihrem vergleichsweise ungebildeten Partner Hareton jederzeit vorgezogen hätte, was eine Einschätzung darstellt, für deren Plausibilität sich im Text keinerlei Indizien finden lassen.

Die libidinöse Inkompetenz/Impotenz rührt an jenen Punkt, den Lacan die (im Falle Lockwoods misslungene) symbolische Kastration nennt, also das durch den Namen-des-Vaters ausgesprochene Inzesttabu und die notwendige

⁴⁸⁷ Um Unklarheiten in der Namensgebung zu vermeiden, wird Catherine, die Mutter, als Catherine bezeichnet und ihre gleichnamige Tochter als Cathy.

Aufgabe der *jouissance* (also des (un-)heimlichen ödipalen Wunsches) im Dienste der Symbolischen Ordnung. Gefangen im ödipalen Trauma leidet Lockwood unter dem Versagen libidinöser Bindungen und in seinen Träumen (vgl. WH 23f) wird das Dilemma sichtbar: Sexuelle Phantasien, stark vermischt mit religiösen Motiven und Riten, tauchen auf – wobei ein ‚Heimkommen‘ (im ersten Traum) ebenso unmöglich gemacht wird wie ein ‚Heimkommenlassen‘ (im zweiten Traum, in dem Cathy Lockwood in einer bedrohlichen Mischung aus sexueller Aggressivität und hilfloser Verzweiflung zu brutalen, sadistischen Abwehrreaktionen treibt). Hier spiegelt sich jene Abwehrreaktion gegen Sexualität wider, die im ersten Traum kraft klerikaler Predigt zementiert wurde: Auch das abgewehrte Begehren ist somit also das abgewehrte Begehren des Anderen. Lockwood, gewissermaßen der Filter des gesamten Romans erscheint als Ödipus, ein Ödipus freilich, der sich (vor sich und vor anderen) hinter der Fassade des aufgeklärten, zugleich urban-abgeklärten Möchtegernmisanthropen zu verstecken weiß. Als Vertreter der herrschenden Gesellschaftsform⁴⁸⁸ ist Lockwood, der Rahmenerzähler, zugleich der quasi ultimative ideologische Referenzpunkt, ein hegemonialer Repräsentant der Symbolischen Ordnung und nur vor eben diesem Hintergrund können die Schilderungen der eigentlichen Haupterzählerin Nelly Dean bewertet werden.

Nelly ist jener in der Sekundärliteratur oft beschriebene *intrusive narrator*, „[whose] narrative control is opportunistic and self-effacing“⁴⁸⁹, wie Kavanagh schreibt, bemüht darin, die Ereignisse auf Wuthering Heights und Trushcross Grange einer nachträglichen (zudem ihr selbst schmeichelnden) Re-Interpretation im Sinne der Vernunft und der Unterbindung libidinöser und sozialer Exzesse zu unterziehen. Nellys Erzählung wirkt dabei auch wie ein Appell an jene Instanz, die Lockwood repräsentiert, wie ein Suchen nach

⁴⁸⁸ Der Handlung des Romans spielt zwar am Anfang des 19. Jahrhunderts, d.h. noch nicht zur Blütezeit der bourgeois-kapitalistischen Gesellschaftsordnung, doch dürfte der Leser bei Erscheinen des Romans im Jahre 1848 kaum Schwierigkeiten gehabt haben, in der Figur Lockwood einen Vertreter der spätestens dann etablierten hegemonialen Kultur zu erkennen – vor allem wenn man den scharfen Kontrast bedenkt, in dem Lockwood zum ‚byronisch‘ gebrochenen Übermenschen Heathcliff steht.

⁴⁸⁹ Kavanagh. S.35. Eine ähnliche Sicht der Dinge vertritt Laura Hinton: „Nelly controls the story to suit her sentimental fantasy. These efforts at control are hard to trace, since she so brilliantly controls the ‚wuthering‘ narrative process itself, in collusion with Lockwood. We do get momentary glimpses into her manipulative strategies, however, when, upon a number of occasions, she ‚slips‘, to use a Freudian term as a verb.“ Laura Hinton. *The Perverse Gaze of Sympathy. Sodomasochistic Sentiments from Clarissa to Rescue* 911. New York: State University of New York Press, 1999. S.159.

Bestätigung und Bewunderung des eigenen Diskurses in der Symbolischen Ordnung, nach Anerkennung des eigenen Weltverständnisses durch eine Instanz, der strukturell Autorität zugesprochen werden kann. Bei einem näheren Blick wird an späterer Stelle allerdings argumentiert werden, dass der Schein auch hier trügt und dass Nellys vermeintlich selbstloses Erzählen auch Lockwood auf subtile Weise instrumentalisiert.

Prinzipiell kann zunächst das gelten, was Gilbert und Gubar schreiben: „[...] Nelly Dean's story, with its baffling duplications of names, places, events, seems endlessly to reenact itself, like some ritual that must be cyclically repeated in order to sustain (as far as explain) both nature and culture“.⁴⁹⁰ Diesem Etablieren von (Symbolischer) Ordnung ist auch Nellys subtile Färbung der Dinge unterworfen. Wie skeptisch der Leser der eigentlichen Haupterzählerin gegenüber stehen sollte, wird bereits auf den ersten Seiten ihrer Erzählung deutlich. So beginnt ihre Schilderung Heathcliffs mit dessen Beschreibung als verschlossenem, ruhigem Findelkind der Earnshaw-Familie, das früh der Missgunst und der Gewalt des leiblichen Earnshaw-Sohnes Hindley ausgesetzt ist. Nellys (verhaltene) Bewunderung für Heathcliffs Geduld und Passivität in der Opferrolle wird in einer Nebenbemerkung allerdings umgehend relativiert: „He complained so seldom, indeed, [...] that I really thought him not vindictive – I was deceived, completely, as you will hear“ (WH 40). Im Folgenden wird Heathcliffs Entwicklung zum verbitterten Racheengel nachgezeichnet, wobei Nellys Kommentare ‚das Böse‘ als etwas Heathcliff tendenziell Inhärentes darzustellen versuchen, obwohl die Beschreibungen seiner Kindheit klare Eindrücke davon vermitteln, wie sehr das junge Findelkind zum Opfer des Sadismus anderer wurde.⁴⁹¹ Heathcliff wird nach dem Tod des ihm sehr wohl gesonnenen alten Mr. Earnshaw der Autorität Hindleys unterstellt und dort über Jahre hinweg mehr oder weniger offen

⁴⁹⁰ Sandra M. Gilbert und Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979. S.257.

⁴⁹¹ Abby Bardi argumentiert, dass Heathcliffs völlig unklare Herkunft sowie sein dunkles, ‚zigeunerhaftes‘ Aussehen die Hauptquelle ist, aus der sich der Sadismus der anderen Figuren gegen ihn speist: „Had Mr. Earnshaw adopted a fair-haired orphan from the streets of Liverpool, one can imagine him easily assimilated into the family, but it's Heathcliff's darkness, read as both Gypsy-like and Satanic, that causes him to be ostracized.“ Abby Bardi. „‘Gypsies’ and Property in British Literature: *Orlando* and *Wuthering Heights*.“ *‘Gypsies’ in European Literature and Culture. Studies in European Culture and History*. Hgg. Valentina Glajar und Domnica Radulescu. New York: Palgrave Macmillan, 2008. S.105-122; hier: S.118. Als auch genealogisch nicht fassbare Figur wirkt Heathcliff also wie eine *per se* nicht verortbare Erscheinung – und damit wie ein von Anfang an ‚reales‘ (im Sinne Lacans) Phänomen.

gequält und erniedrigt. Außerdem wird ihm zunehmend beinahe jede Chance auf Bildung genommen, so dass er bald als „vulgar little ruffian and worse than a brute“ (WH 67) titulierte wird.⁴⁹² Die offensichtlichen kausalen Zusammenhänge zwischen den Lebensumständen des jungen Heathcliff und seiner Entwicklung zum düsteren Helden Byron'scher Prägung werden von Nelly aber gekonnt ignoriert. Dies geschieht aus gutem Grund: Es liegt geradezu in ihrem Interesse, Heathcliff als diabolisch anmutende Figur, unheimlichen Wüterich und liebestollen Wahnsinnigen zu zeichnen. Damit konstituiert sie eben jenen Kontrast, der dem Leser (und Lockwood) deutlich machen soll, wie begrüßenswert rational, beherrscht und selbstlos all ihre (vermeintlich zurückhaltenden und dezenten) Urteile und Taten innerhalb des Dargestellten sind bzw. waren.

Dabei macht eine von mehreren Szenen, in denen Catherine Nelly ihre Gefühle für Heathcliff zu erläutern versucht, deutlich, wie Nellys Taktik funktioniert: Als es darum geht, wen Catherine heiraten sollte, und die Zukunft mit dem ehrbaren, standesgemäßen Edgar Linton diskutiert wird, entfährt es Catherine: „It would degrade me to marry Heathcliff, now“ (WH 81). Nelly erwähnt an dieser Stelle, dass sie Heathcliffs heimliche Präsenz im Raum bemerkt habe. Er sei nach diesem Satz allerdings fluchtartig verschwunden, ohne den nicht unerheblichen Rest zu hören: „[S]o he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire“ (WH 81). Nelly versucht aber keineswegs, die beiden über diese verhängnisvolle Situation aufzuklären und gegenüber Heathcliff zu einem vollständigeren Bild von Catherine's Gefühlen beizutragen (wie es ihrer

⁴⁹² Die Analogien zwischen dem fremd wirkenden ‚bestiengleichen‘ und zigeunerhaften Heathcliff und *Otherness* im größeren ethnischen Stil wurde mehrfach beleuchtet. Maja-Lisa von Sneidern sieht in *Wuthering Heights* eine Auseinandersetzung mit dem „Anglo-Saxon myth of racial superiority“, wobei es Heathcliff ist, der (als ‚Fremder‘) diese vermeintliche Überlegenheit (etwa gegenüber Menschen in den britischen Kolonien) Stück für Stück dekonstruiert. Maja-Lisa von Sneidern. „*Wuthering Heights* and the Liverpool Slave Trade.“ *ELH* 62 (1995): 171-196; hier: S.180.

Terry Eagleton richtete den Blick weniger auf den Kontrast zwischen Großbritannien und seinen Kolonien als vielmehr auf die Analogien zwischen dem Romangeschehen und den Spannungen zwischen dem ‚kultivierten, zivilisierten‘ England (die Earnshaw- und Linton-Familien) und dem ‚rohen‘, ‚natürlichen‘ Irland (Heathcliff): „Heatcliff revolts, rather like Ireland against England, because of the barbarous way he is treated.“ Terry Eagleton. *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London: Verso, 1995. S.18.

vermeintlichen Rolle als wohlwollende Begleiterin der Earnshaw-Tochter zustünde), sondern sie trägt durch ihr bewußtes Nicht-Eingreifen zum nun größer werdenden Bruch zwischen den beiden Liebenden bei. Nelly geht es letztlich vor allem darum, die zügellosen, sich über Standesgrenzen und gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzenden (libidinösen) ‚Monster‘, von denen speziell Heathcliff ‚besessen‘ zu sein scheint, abzuwehren. Dazu dienen, wie Kavanagh feststellt, beinahe alle Mittel: „If Heathcliff catalyses forces in *Wuthering Heights* that tend towards an anarchic social and libidinal violence, Nelly Dean, for her part, imposes on the discourse and the narrative of the text an implacable sadism of control.“⁴⁹³ Kavanagh sieht in Nelly „the female figure who wields the phallic tools of the symbolic order, of language and culture.“⁴⁹⁴ Ihre Aufgabe ist es, sowohl die unstandesgemäße Ehe zwischen Catherine und dem sozialen Außenseiter Heathcliff zu verhindern, als auch, dem drohenden ‚Inzest‘ zwischen Catherine und ihrem ‚Halbbruder‘ Einhalt zu gebieten.

Dabei ist auffällig, dass Nelly, die für das Geschehen so einflussreiche und nur vermeintlich zurückgenommene Erzählinstanz, permanent als Mittlerin zwischen allen anderen Figuren auftritt, als passive Zuhörerin und mütterlich-besorgte Beraterin, als pflichtbewusste Überbringerin von offenen und geheimen Botschaften, die gleichzeitig nicht davor zurückschreckt, andere zu bespitzeln bzw. sie über die Verhältnisse auf *Wuthering Heights* und *Trushcross Grange* bewusst zu täuschen. Letzteres tritt besonders markant auf, als Catherine im Sterben liegt, während Nelly deren Ehemann Edgar beschwichtigt, es bestünde kein Grund zur Besorgnis um sie. Nelly repräsentiert gewissermaßen die Symbolische Ordnung, die sämtliche libidinösen und sozialen Beziehungen des Textes durchwebt – sowohl im Feld des Handelns während all der Jahre als auch im Feld des Erzählens. Kavanagh urteilt (mit Blick auf Nelly und Heathcliff) treffend:

In so far as Heathcliff is associated with a primitive sexual-social energy, Nelly becomes increasingly associated with a sophisticated sexual-social moderation. Heathcliff enacts both the primal Father's incestuous desire and an oppressed class's resentful vengeance. Nelly enacts the phallic Mother's defence of the Law against incestuous

⁴⁹³ Kavanagh. S.35.

⁴⁹⁴ Kavanagh. S.40.

desire, and a class project orientated towards moderate upward mobility within accepted parameters of class domination.⁴⁹⁵

Die Subtilität, mit der Nelly dabei ihren Einfluss auf das Geschehen zu verstecken weiß, wird auch darin deutlich, dass Lockwood, der eigentliche Adressat ihrer Erzählungen, nicht bemerkt, wie er durch die Art ihrer Darstellung in ihre Sicht der Dinge mit hinein gezogen wird. Am Ende ist Nelly in seinen Augen „my old friend“ (WH 309) und „a worthy woman“ (WH 299) und eben dies gibt den Ausschlag dafür, dass er ihrem (moralisch fragwürdigen) Wunsch nachkommt, er möge doch einen Brief für Cathy an Heathcliff vorbeischmuggeln. Damit vollzieht sich an Lockwood das, was die von Nelly geschilderten Geschehnisse insgesamt prägt: der kaum greifbare und daher umso wirksamere Einfluss einer Figur, die als unaufdringlich und uneigennützig erscheint und doch wesentlich zur Entwicklung des Geschehens (im Sinne der Symbolischen Ordnung) beiträgt. Nelly stellt gleichsam die Symbolische Ordnung dar, die phallogozentrische, alles durchwebende Mutter.

Zu diesem Bild passt, dass Nelly den erkrankten Lockwood im Stile einer fürsorglichen Mutter gesund pflegt und damit auch in die Nähe von Lockwoods leiblicher ödipaler Mutter rückt. Erzähltechnisch wird die Vereinnahmung Lockwoods durch Nelly dadurch gekennzeichnet, dass es am Ende des Romans stellenweise äußerst schwierig wird, die Erzählinstanz zu identifizieren. Manchmal wechseln die Erzählperspektiven zwischen ‚Mutter‘ Nelly und ihrem ‚Sohn‘ Lockwood innerhalb eines Kapitels absolut fließend und unauffällig, so, als wolle der Text strukturell verdeutlichen, wie durchdrungen Lockwood vom Diskurs Nellys ist.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Kavanagh. S.51.

⁴⁹⁶ Das Phänomen des plötzlichen Wechsels der Erzählperspektive tritt in den Schlusskapiteln 18 und 20 auf. Dort gibt es mehrere Stellen, an denen die Ich-Erzählperspektive in verwirrender Weise einmal durch Lockwood, einmal durch Nelly besetzt wird, ohne dass klar gemacht würde, wie und wo dieser Perspektivenwechsel zustande kommt. So kommt es auf S.306 zu Lockwoods Frage „Is Mrs Dean within? I demanded of the dame“, was deutlich macht, dass hier (noch) Lockwood der Erzähler ist. Spätestens auf S.314 aber ist die Ich-Erzählposition (ohne Erklärung) bei Nelly verortet: „I carried it [the message], and repeated the message, anxiously watched by my employer [meine Hervorhebung].“ Auf S.316 wird endgültig klar, dass am Ende dieses Kapitels Nelly spricht, wenn Sie Lockwood direkt anredet: „You see, Mr. Lockwood [...]“. Es gibt für diesen Perspektivenwechsel keinerlei Begründung und keinerlei Ankündigung durch einen der beiden Erzähler. Dasselbe Phänomen lässt sich in Kapitel 20 finden: Auf S.333 spricht eindeutig Nelly, wenn es heißt: „Happy, master? I cried“, denn Heathcliffs Fazit am Ende einer längeren Antwort lautet: „I’m rather obliged than angry, Nelly he said [...]“ (S.333). Auf S.336 kommt es völlig überraschend zu folgendem Perspektivwechsel: „They are going to the Grange, then? I said“, worauf die Antwort nun

Vielleicht kommt ausgerechnet die sich im Delirium befindliche Catherine einer präzisen Beschreibung Nellys am nächsten, wenn sie ihrem vermeintlich fürsorglichen Dienstmädchen kurz vor ihrem Tod vorwirft: „I see in you, Nelly’, she continued, dreamily, ‚an aged woman – you have grey hair, and bent shoulders. [...] I’m not [mentally] wandering, you’re mistaken, or else I should believe that you really *were* that withered hag” (WH 123). An anderen Stellen heisst es: „Shake your head, as you will, Nelly, *you* have helped to unsettle me” (WH 125) bzw. „Nelly is my hidden enemy – you witch!” (WH 128). Wieder ist Kavanagh zuzustimmen, wenn er diese Szenen so beurteilt: “[...] Cathy evokes a striking image of Nelly as a sterile figure whose ‚pretended’ maternal concern is designed to enable a kind of nightmare sadism.“⁴⁹⁷ Jede Beurteilung Heathcliffs, des *homme fatal* des Romans, muss mit Hinblick auf diesen gut maskierten *intrusive narrator* erfolgen, d.h. im Bewusstsein, dass Heathcliffs Darstellung einer Erzählerin geschuldet ist, die ihn im Sinne der Symbolischen Ordnung ideologisch verzerrt⁴⁹⁸ – dies umso stärker, als die Darstellung durch

(entgegen aller Erwartungen, denn bisher war Nelly selbst die Ich-Erzählerin!) lautet: ‚Yes’, answered Mrs Dean [...].“ (S.336).

⁴⁹⁷ Kavanagh. S. 61.

⁴⁹⁸ Die Erkenntnis, dass sich Nelly auf bisweilen perfide Weise in die Geschehnisse einmischt und sie zudem in der Rückschau verzerrt, wird durchaus nicht von allen Interpretatoren geteilt. So schreibt etwa Barbara Hardy: „Throughout all we see Nelly the good servant, loyal but outspoken, loving but critical. [...] Without Nelly, I suggest, we might condemn them [Catherine and Heathcliff] too harshly, for part of her function is to insist on their humanity.“ Barbara Hardy. *Wuthering Heights*. Oxford: Blackwell, 1985. S.24. Es wäre wohl im Gegensatz zu Hardys Urteil eher angemessen, davon zu sprechen, dass Nelly (vor allem) auf Heathcliffs ‚inhumanity’ besteht.

Melissa Fegan kam in einer Studie der Charaktere in *Wuthering Heights* zu dem wesentlich treffenderen Ergebnis, dass Nelly es geschickt verstehe, sich aus der Position des ‚cool spectator’ emotional aus allen Ereignissen herauszuhalten und die Fäden im Hintergrund zu ziehen. Der Leser könne sich einer gewissen Skepsis bezüglich Nellys Vertrauenswürdigkeit kaum erwehren, was dazu führe, dass die Deutung der von Nelly geschilderten Ereignisse gänzlich auf den (zu Aufmerksamkeit gezwungenen) Leser zurückfalle: „The burden of interpretation lies firmly with the reader.“ Melissa Fegan. *Wuthering Heights: Character Studies*. London: Continuum, 2008. S.35. Dem Urteil Fegans schließt sich Marianne Thormählen an, wenn sie schreibt: „Emily Brontë forces us to take up our own standpoint, or to decide to forgo the adoption of any point of view at all.“ Marianne Thormählen. „The Lunatic and the Devil’s Disciple: The ‘Lovers’ in *Wuthering Heights*.“ *The Review of English Studies* XLVIII, 1997. S.183-197; hier: S.185.

Q.D. Leavis bezeichnete das Problem der ‚korrekten’ Interpretation des Romans prägnant so: „[T]here is no agreed reading of the novel at all.“ Q.D. Leavis. „A Fresh Approach to ‘Wuthering Heights’.“ *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin’s, 1993. S.24-38; hier: S.24. Leavis appellierte „for criticism of *Wuthering Heights* to turn its attention to the human core of the novel, to recognise its truly human centrality.“ (S.34.) Dabei wandte sie sich gegen Interpretationen, die in Heathcliff einen Nachfolger des *demon-lover* sehen oder Nelly als ‚evil’ einstufen. Die hier vorliegende Arbeit sieht in den Begriffen ‚human core’ und ‚human centrality’ einerseits und ‚demon-lover’ bzw. ‚evil’ andererseits jedoch keinen Gegensatz, sondern versucht gerade zu zeigen, wie im *homme fatal* das Symbolische und das Reale zusammenspielen und wie sehr *jouissance* Teil des ‚human core’ selbst ist.

Nelly Dean zweckgerichtet ist, also darauf abzielt, einen anderen Vertreter der Symbolischen Ordnung (Lockwood) für sich einzunehmen.⁴⁹⁹ Dessen Bild von Heathcliff entspringt (wie gesehen) einer bourgeoisen Matrix, deren größte Unzulänglichkeit darin liegt, dass sie die Ereignisse in die Signifikanten eines seichten rationalen Phantasmas einzuordnen sucht und das (Lacan'sche) Reale, das Heathcliff bietet, nicht wirklich fassen kann. Im Folgenden soll vor diesem Hintergrund die Rolle bzw. die Funktion des *homme fatal* beurteilt werden.

Das Leben Heathcliffs, des *homme fatal* in *Wuthering Heights*, wird in einer relativ komplexen Art und Weise von seinem Auftauchen im Hause Earnshaw bis zu seinem Tod auf Wuthering Heights dargestellt: Zum einen durch Lockwood, den Rahmenerzähler, der den erwachsenen Heathcliff über einen Zeitraum von mehreren Monaten vor dessen Tod erlebt und zum anderen durch Nelly Dean, die Lockwood gegenüber in stundenlangen Monologen Heathcliffs Entwicklung vom Findelkind zum Herrscher über die Anwesen Wuthering Heights und Thrushcross Grange schildert. In Lockwoods Augen erscheint Heathcliff anfänglich einerseits als durchaus ehrenwerter, intelligenter Mann, der sich auf gekonnte Konversation versteht und dessen Benehmen auf faszinierende Weise unergründlich scheint. Andererseits trägt Heathcliff die Züge eines ausgemachten Misanthropen, dessen Ungeduld man ebenso wenig auf die Probe stellen sollte wie die seiner bestialisch wirkenden Haustiere. Lockwood ist zunächst sichtlich angetan von dieser für ihn so exotischen Figur, der er Züge eines Gentleman zugesteht, allerdings nur in stark eingeschränktem Maße: „[T]hat is, as much a gentleman as many a country squire: rather slovenly, perhaps, yet not looking amiss, with his negligence, because he has an erect and handsome figure“ (WH 5).

Während Lockwoods zweiten Besuchs auf Wuthering Heights überwiegt dann zunehmend der Eindruck, Heathcliffs Charakter zeuge doch eher von moralischer Verkommenheit sowie permanenter, mehr oder weniger offener Aggressivität und verrate im Ganzen betrachtet „a genuine bad nature“ (WH 12). Dazu passt, dass alle anderen Figuren in Heathcliffs Umgebung für Lockwoods bourgeoisen Geschmack ebenfalls mehr oder weniger abstoßend

⁴⁹⁹ Für eine ausführliche Analyse der Erzählstruktur in *Wuthering Heights* sei auf folgende Arbeit U.C. Knoepfmachers verwiesen: *Wuthering Heights. A Study*. Athens: Ohio University Press, 1994.

wirken: Cathy, die zwar als hübsch beschrieben wird, deren unverblühtes Anstarren von Lockwood dieser aber als „exceedingly embarrassing und disagreeable“ (WH 10) verurteilt. Das einzige Gefühl, das aus ihren Augen strahle, sei zudem eines „between scorn and desperation, singularly unnatural to be detected there“ (WH 11). Gar regelrecht barbarisch kommen dem Rahmenerzähler Stiefsohn Hareton und Hausdiener Joseph vor, so dass Heathcliffs ‚Reich‘ auf Wuthering Heights für Lockwood zum unverdaubaren Einbruch des Unheimlichen in sein bürgerliches Weltbild wird – ein Schock, der sich schließlich auch in einem körperlichen Gebrechen manifestiert, das den Rahmenerzähler außer Gefecht setzt. Das Unheimliche in der Begegnung liegt darin, dass Lockwood sich zum Teil in Heathcliff und den ihn umgebenden Figuren wiederzufinden meint und gleichzeitig abgestoßen ist von all dem, was ihm zunehmend völlig fremd ist. Lockwood empfindet eine Seelenverwandtschaft zu Heathcliff im Weltschmerz, ist aber geschockt, als er erkennt, dass zwischen seiner eher melancholischen *world weariness* und Heathcliffs Übermenschendasein ein ganzer Abgrund an Hass und Leiden liegt. Er begehrt wie Heathcliff eine Catherine (Linton/Heathcliff), ist aber gleichzeitig fassungslos und abgestoßen ob der Heftigkeit der Leidenschaft, mit der dies bei seinem Gastgeber und Vermieter geschieht. Er erkennt sich wieder in Haretons Gefühlen für Cathy und beschließt, Catherines Tochter für sich zu gewinnen, scheitert aber trotz einer vermeintlich hervorragenden Ausgangsposition kläglich. Es bleibt ihm bis zuletzt unbegreiflich, wie Cathy Hareton lieben kann ohne zu erkennen, welch perfekten (kultivierten) Partner er vermeintlich selbst darstellen würde.

Heathcliff und die Figuren seines ‚Reichs‘ auf Wuthering Heights erscheinen im Vergleich zu Lockwoods Weltanschauung wie rational nicht fassbare Urgewalten, wie Phänomene, die sich den Signifikanten der bürgerlichen Ordnung in ihrer ungewöhnlichen Härte zu entziehen scheinen. Lockwoods Albtraum, in dem er die um Einlass ins Haus bettelnde Catherine Linton brutal und sadistisch misshandelt, ist allerdings ein Ausdruck dafür, dass diese Urgewalt als Abwehrreflex gegen das Begehren der Frau tief verborgen auch in ihm sitzt und so urteilt Camille Paglia mit Blick auf diese Szene treffend:

The dreamer's primitive instinct for self-preservation bursts through the mask of good manners and social custom. A man who would normally

tenderly clasp or kiss a lady's hand tries to hack it off. The traveller Lockwood makes a Wordsworthian journey back to nature and finds himself in his own daemonic heart of darkness, containing not compassion but barbarism.⁵⁰⁰

Wie sehr der Traum an den Grundfesten des sich gern stilvoll-souverän und dandyhaft gebenden Rahmenerzählers rüttelt, machen auch Slavoj Žižeks Ausführungen zum Verhältnis von Traum, Realem und Realität deutlich:

Das Subjekt kommt im Traum dem traumatisch-realen Ding nahe, und es erwacht in der Realität deshalb, um noch weiter träumen zu können, d.h. um der Begegnung mit dem Realen auszuweichen. [...] Im Traum kollidieren wir mit dem Rahmen der phantasmatischen Identität, der unser Handeln selbst in der wachen „Realität“ festlegt. Und ebenso ist es mit den berühmten ‚ideologischen Träumen‘, mit der Auslegung der Ideologie als eines ‚Traumes‘, eines Traumgebildes, das uns für die ‚wahre Realität‘ blind macht: Alle Versuche, sich von diesen Träumen zu befreien, indem man ‚die Augen für die Realität öffnet‘, bleiben nutzlos, da wir gerade als Subjekte einer solchen ‚de-ideologisierten‘, ‚nüchternen‘, ‚objektiven‘, ‚vorurteilslosen‘ Betrachtungsweise, einer Betrachtungsweise, die ‚die Tatsachen so erfasst, wie sie sind‘, ständig das *Bewußtsein unserer ideologischen Träume* bleiben. Die einzige Möglichkeit, sich wirklich von den ideologischen Träumen zu befreien, ist die, sich mit dem Realen unseres Begehrens, das sich in ihnen offenbart, zu konfrontieren.⁵⁰¹

Lockwoods Begegnung mit dem Realen ist nicht nur ein Blick in die Abgründe seiner eigenen Seele, eine Konfrontation mit der Angst vor Weiblichkeit und dem Exzess des Sadismus, sondern kann (im Sinne Žižeks) darüber hinaus auch als Herausforderung verstanden werden, die ‚Realität‘ der eigenen Weltanschauung zu hinterfragen. Wenn das Begehren das Begehren des Anderen ist und Identität ein (notwendiges) Phantasma im Bereich des Imaginären und in den Diskursen der Symbolischen Ordnung ist, dann stellt Heathcliff für Lockwood den Riss darin dar, den Einbruch des Realen, des Traumatisch-Exzessiven.

Noch deutlicher wird diese Wirkung Heathcliffs in den bisweilen drastischen Beschreibungen seiner Person durch die Haupterzählerin Nelly, in denen dieser geradezu als Inkarnation der Raserei erscheint: Als die von ihm geliebte

⁵⁰⁰ Camille Paglia. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage, 1990. S.451.

⁵⁰¹ Slavoj Žižek. *Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve, 1991. S.115f.

Catherine Earnshaw im Sterben liegt und sich alle Emotionen der unerfüllten Liebe in Verzweiflung noch einmal Bahn brechen⁵⁰², macht Nellys Beschreibung deutlich, was als das Reale in ihrem Widersacher erscheint: „[H]e gnashed at me, and foamed like a mad dog, and gathered her [Catherine] to him with greedy jealousy. I did not feel as if I were in the company of a creature of my own species [meine Hervorhebung]“ (WH 162). Ähnliche Beschreibungen Heathcliffs als Teufel, Monster und *alien* gibt es an mehreren Stellen des Romans, und zwar sowohl durch Lockwood (WH 26-29), als auch durch Catherine (WH 112, 116), Hareton (109) und Heathcliffs Ehefrau Isabella (WH 136, 174). Wie abgestoßen gerade Nelly von diesen Abgründen der Leidenschaft und des Hasses ist, wird auch darin ersichtlich, wie sehr ihre Vorstellung von wohl kanalisierter Libido den Exzess gerade ausschließt. Der Platz für Liebe ist in ihrer Vorstellung die Ehe und diese wiederum hat sich an den Paradigmata des Standesgemäßen und Pragmatischen messen zu lassen. In den Koordinaten der Symbolischen Ordnung muss Heathcliff als wahnsinnig gelten, als der Norm des menschlichen Daseins entfremdete ‚Kreatur‘. Dabei wird in der Figur Heathcliff deutlich, dass ‚Wahnsinn‘ im Sinne Lacans nicht darin besteht, dass man einen (im konventionellen Verständnis) ‚Realitätsverlust‘ erleidet, sondern darin, dass man dem Realen zu nahe kommt:

Die das Reale von der Realität trennende Barriere ist also alles andere als ein Zeichen von ‚Wahnsinn‘ – sie stellt vielmehr geradezu die Bedingung für ein Minimum an ‚Normalität‘ dar: Der ‚Wahnsinn‘ (die Psychose) beginnt, wenn diese *Barriere* fällt, wenn das Reale die Realität überflutet [...] oder wenn es selbst in die Realität inkludiert wird [...].⁵⁰³

Heathcliffs Nähe zum Realen ist evident, besonders nach seiner Rückkehr auf Wuthering Heights: Der nun erwachsene Junge aus den Straßen Liverpools ist ein Racheengel, der in seinem Wahn alle(s) dafür instrumentalisiert, um jene an den Rand des (psychischen und sozialen) Abgrunds zu treiben, die ihn von der Erfüllung seiner Liebe zu seiner Stiefschwester Catherine Earnshaw

⁵⁰² Für eine fundierte Analyse der Gefühle Catherines (bzw. konkreter formuliert: ihres mächtigen, an Heathcliff gebundenen Narzissmus) siehe z.B. Michelle A. Massé. „He’s more Myself than I Am’: Narcissism and Gender in *Wuthering Heights*.“ *Psychoanalyses/Feminisms*. Hgg. Peter L. Rudnytsky und Andrew M. Gordon. New York: SUNY, 2000. S.135-153.

⁵⁰³ Žižek. *Mehr-Genießen*. S.39.

abhielten.⁵⁰⁴ Dabei fällt auf, dass die archaische ‚Kreatur‘ Heathcliff („an evil beast“ in Nellys Worten (WH 107)) überaus rational und systematisch vorgeht, wenn es um die Umsetzung ihres Racheplanes geht. Heathcliff bedient sich gewissermaßen des Instrumentariums des ‚feindlichen Lagers‘ – oder, wie Terry Eagleton schreibt: „Heathcliff exacts vengeance from that society precisely by extravagantly enacting its twisted priorities, becoming a darkly satirical commentary on conventional mores.“⁵⁰⁵ Als Kind und Heranwachsender von Nelly, Hindley und Edgar diffamiert und (in der Folge) von Catherine schließlich zurückgestoßen, verlässt er Wuthering Heights als junger Mann recht- und machtlos, zudem weitgehend ungebildet und kehrt nach Jahren als augenscheinlich kultivierter, äußerst wohlhabender Vertreter der Bourgeoisie wieder zurück. Wie diese Transformation zustande kommen konnte, ist (wie Nelly mehrfach betont) unbekannt. Das Motiv für seine misstrauisch beäugte Rückkehr scheint in den Augen der Übrigen anfänglich akzeptabler Natur zu sein und wirkt in Teilen sogar ein wenig sentimental, etwa, wenn Catherine Nelly erzählt, ein Grund wäre „an attachment to the house where we lived together“ (WH 99).

Heathcliff wirkt zum Zeitpunkt seiner Rückkehr (noch) vergleichsweise kontrolliert, was zum einen daran liegt, dass Catherine noch lebt und was zum anderen auf den Umstand zurückzuführen ist, dass er die Machtverhältnisse auf Wuthering Heights und Thrushcross Grange zuerst zu seinen Gunsten drehen muss. Dabei bedient er sich eben jener Mechanismen, die ursprünglich eigentlich nicht ihm, dem sozialen Außenseiter, zugerechnet werden können, sondern seinen Kontrahenten, den Familien der kapitalistisch ausgerichteten Earnshaws und Lintons. Er bringt seinen ehemaligen Peiniger Hindley

⁵⁰⁴ Heathcliffs Schock darüber, von Catherine durch bisweilen perfide Manipulationen getrennt worden zu sein, liegt einigen Interpretationen des Romans zufolge auch darin, dass Heathcliff und Catherine in einer fast symbiotischen Spiegelbeziehung zueinander stehen und jeder den anderen braucht, um den eigenen Mangel an Sein zu füllen. So schreibt Terry Eagleton: „The Heathcliff-Catherine relationship is a classic case of the Lacanian ‚imaginary‘, an utter merging of the existence of the other, to the exclusion of the world about them.“ Terry Eagleton. *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. S.18. Eine ähnliche Argumentation verfolgt John Allen Stevenson in „‘Heathcliff is Me!’ *Wuthering Heights* and the Question of Likeness.“ *Nineteenth-Century Literature* 43, 1988. S.60-81. Stevie Davies argumentiert, dass die enge Bindung Catherine an Heathcliff daher rühre, dass beide „only children in disguise“ seien und Catherine Panik, ihren Geliebten zu verlieren, daher rühre, dass sie Angst habe, dieser könnte erwachsen werden. Stevie Davies. „The Language of Familial Desire.“ *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin’s, 1993. S.161-175; hier: S.163.

⁵⁰⁵ Terry Eagleton. *Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan, 1975. S.113.

Earnshaw Schritt für Schritt in seine finanzielle Abhängigkeit, indem er sich geschickt dessen materieller Gier bedient. Je enger Heathcliffs finanzielle und soziale Kontrolle der Familien Earnshaw und Lintons wird, desto offener treten die wahren Motive seines Handelns zutage. So äußert er gegenüber Catherine: „[I]f you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary, in a very little while" (WH 112), wobei er auch klar macht, dass seine Rache nicht ihr und seiner Zurückweisung zugunsten des gesellschaftlich angesehenen Edgar Linton gilt: "I seek no revenge on you [...]. You are welcome to torture me to death for your amusement, only, allow me to amuse myself a little in the same style [...]" (WH 112). Hier klingt purer Sadismus durch, ein Motiv, das nicht nur zu Heathcliff gehört (wenn auch dorthin sehr offensichtlich) und das in der Forschungsliteratur hinlänglich diskutiert wurde. So heißt es bei Paglia: „[*Wuthering Heights*] is full of outbreaks of violence and lurid imaginings of death and torture. [...] Virtuosity of sadistic speech pours from all the characters, not just Heathcliff.“⁵⁰⁶ Kavanaghs Urteil lautet ähnlich: “[A] pervasive sadism saturates the novel's discourse.“⁵⁰⁷ Heathcliffs Sadismus erweist sich dabei als eine (im Sinne Lacans) realere, d.h. exzessivere, traumatischere Version jenes Sadismus, dem er selbst als Findelkind und Heranwachsender durch Hindley, Nelly, Edgar und auch Catherine ausgesetzt war. Seine unersättliche Rachsucht, die ihn als Erwachsenen so elementar prägt, ist zeitweise zwar maskiert – aber dies nicht aus schlechtem Gewissen und moralischen Zwängen, sondern allein aus taktischen Gründen; tatsächlich scheint es keine Instanz, keinen Namen-des-Vaters, mehr zu geben, der die *jouissance* im Exzess verbietet. Was sich in Heathcliff kristallisiert, ist nicht ein plötzlicher Einbruch unterdrückter Aggressionen in die gutbürgerliche Anständigkeit, kein *return of the repressed*, sondern das Reale in seiner ganzen Härte und Wucht. Dass sich Heathcliff von sämtlichen moralischen Bedenken frei gemacht hat, verdeutlicht in erster Linie der Charakter seiner zutiefst sadistischen Handlungen, die unter einem an Nietzsche verweisenden Diktum stehen: "I have no pity! I have no pity! The more worms writhe, the more I yearn to crush out their entrails! It is a moral teething, and I grind with greater energy, in proportion to the increase of pain" (WH 151).

⁵⁰⁶ Paglia. S.450.

⁵⁰⁷ Kavanagh. S.21.

Um sein Ziel, die qualvolle Erniedrigung seiner früheren Peiniger, zu erreichen, greift Heathcliff zu jedem Mittel, auch dazu, Hindleys verwaisten Sohn Hareton zu einem barbarisch anmutenden *alter ego* seiner selbst zu machen. Der wichtigste ‚Schachzug‘ bei der Jagd nach der totalen besitzständischen, finanziellen und psychologischen Kontrolle von Wuthering Heights und Trushcross Grange liegt jedoch im libidinösen Bereich. Um sich den Zugang zum Besitz seines verhassten Widersachers Edgar Linton zu sichern, verführt Heathcliff dessen Schwester Isabella und stellt mit der anschließenden Heirat sicher, dass Edgars Besitz erbrechtlich direkt in seine Hände fällt. Dabei lässt Heathcliff gegenüber Catherine keinen Zweifel daran, dass sein Interesse an Isabella rein taktischer Natur ist, ja, dass er sich von ihr als Person gar regelrecht abgestoßen fühlt: “You’d hear of odd things, if I lived alone with that mawkish, waxen face; the most ordinary would be painting on its white the colours of the rainbow, and turning the blue eyes black, every day or two; they detestably resemble Linton’s” (WH 106). Die hier geäußerten Gewaltphantasien werden jedoch solange maskiert, bis Isabella gegen den dringenden Rat aller Übrigen Mrs. Heathcliff wird.

Diese Verführung ist eine ins Extreme getriebene, parodistisch anmutende Überhöhung der innerhalb der bürgerlichen Ordnung oft anzutreffenden Zweckehe: Sie dient allein der Sicherung von Machteinfluss und Kontrolle und trägt keinerlei romantisch-libidinöse Züge. Heathcliffs Gespür dafür, wie die Mechanismen der bourgeoisen Kultur am subtilsten und zugleich effektivsten gegen diese selbst zu richten sind, erweist sich hier als untrüglich. Er operiert damit in aller Schonungslosigkeit im Reich der zielgerichteten, vulgären Verführung, die an die Signifikanten der Symbolischen Ordnung gebunden ist. Heathcliffs Art der Verführung ist die exzessive, im Sinne Lacans reale Form der Zerstörung, die letztlich unerbittliche Umsetzung eines bürgerlichen Paradigmas. Im Falle Catherines, deren Entscheidung für die Ehe mit Edgar Linton ebenfalls nicht dem Drängen ihres Herzens, sondern eindeutig den Gesetzen der rationalen, phallogozentrischen Weltordnung unterliegt, führt die Spannung der Situation zunehmend zu körperlichem und seelischem Verfall. Bei Heathcliff kann davon nicht die Rede sein. Seine Ehe hängt von Anfang an einzig und allein am kalten Zweck und der Lust am Sadismus (sowohl

gegenüber Isabella selbst, als auch gegenüber ihrem Bruder Edgar und Catherine, deren Eifersucht geschürt wird).

Heathcliff wirkt gerade dadurch so unheimlich, dass er das Bekannte mit dem Unbekannten zu amalgamieren weiß: Er scheint sich außerhalb der Symbolischen Ordnung zu befinden, ist hart und unerbittlich, zerstörerisch und unersättlich – und gleichzeitig doch ‚nur‘ eine exzessive Überhöhung und Radikalisierung kapitalistischer Paradigmata. Dadurch wird er zum katalysierenden Albtraum für alle, die ihm zu nahe kommen (im Falle Lockwoods nicht nur zum metaphorischen Albtraum). Am Ende seiner Vendetta ermüdet Heathcliffs Rachelust am energischen und zähen Widerstand von Cathy, die seine Pläne durch ihre Liebe zu Hareton durchkreuzt – und dadurch, dass ihre Unerschrockenheit und ihre ethische Kraft selbst Heathcliff nicht unbeeindruckt lassen. Zu seiner eigenen Überraschung schwindet die Stärke seines Sadismus ausgerechnet im Moment der absoluten Kontrolle über die Verhältnisse auf Wuthering Heights und Trushcross Grange, zu einem Zeitpunkt also, an dem Widerstand nicht mehr zu erwarten ist:

My old enemies have not beaten me – now would be the precise time to revenge myself on their representatives – I could do it; and none could hinder me – But what is the use? [...] I have lost the faculty of *enjoying their destruction*, and I am too idle to destroy for nothing [meine Hervorhebung]. (WH 323)⁵⁰⁸

Vielleicht liegt eben in dieser verwundert und resigniert festgestellten Unfähigkeit zum Genießen ein (invertiertes) Symptom einer Gesellschaft, deren Imperativ im Sinne Lacans ‚Genieße!‘ lauten könnte (vgl. oben S.20-22). Es wirkt beinahe so, als stelle Heathcliff fest, dass er in seinem Sadismus letztlich nur den versteckten Aufforderungen (zu *jouissance*) ausgerechnet jener gesellschaftlichen Ordnung Folge leistet, die er doch eigentlich zu bekämpfen sucht, dass er letztlich also zu nichts anderem geworden ist als zu einem

⁵⁰⁸ Maggie Berg schreibt zurecht: „Clearly, the deaths of Heathcliff’s rivals do not satisfy his desire for revenge.“ Maggie Berg. *Wuthering Heights. The Writing in the Margins*. New York: Twayne, 1996. S.91. Berg folgert, Heathcliffs zwanghaftes Verlangen, die Vergangenheit zu wiederholen und Hareton zu seinem *alter ego* zu (de)formieren, verhindere ein Zu-Ende-Führen des Racheplans. Darüber hinaus sei die Sehnsucht nach Catherine so dominant, dass selbst der der Rache inhärente Exzess Heathcliff nicht ‚genüge‘, das Verlangen nach *jouissance* zu stillen.

unfreiwilligen Diener der dunklen Unterseite des Gesetzes und des Namens-des-Vaters.

Stellt man sich bei der abschließenden Betrachtung der Figur Heathcliff die Frage, woher seine Nähe zum Realen (zum Exzess) kommt, so hilft es kaum weiter, von einem ihm inhärenten ‚Bösen‘ auszugehen, das sich im Laufe seines Lebens zu einem Monster ausgewachsen habe. Die gesamte Schilderung Heathcliffs als Kind und Heranwachsender durch Nelly zeigt keinerlei Indizien dafür, dass der *homme fatal* als solcher geboren wurde. Im Gegenteil: Im Vergleich zu seinen Stiefgeschwistern Hindley und Catherine wirkt der junge Heathcliff sensibel, zurückhaltend, ruhig, unaufdringlich, so dass Eagleton zu dem Urteil kommt: „I take it that Heathcliff, up to the point at which Cathy rejects him, is in general an admirable character.“⁵⁰⁹ Zu Recht verweist Eagleton auch darauf, dass die Attribute, die Nelly ihm zuweist („sullen“ (WH 38), „insensible“ (WH 39) und ohne jedes Gefühl der Dankbarkeit (WH 39) etc.) nicht mit dem korrespondieren, was sie über sein Verhalten etwa gegenüber Catherine oder dem alten Earnshaw zu sagen weiß. Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass es „the self-confessedly biased testimony of Nelly Dean“⁵¹⁰ ist, die aus einem offenbar aufgeweckten, intelligenten und um Anerkennung kämpfenden Findelkind einen gewissermaßen von Hause aus merkwürdigen, bisweilen gar unheimlichen Sonderling macht. Was Nellys Erzählungen geschickt zu verwischen wissen, sind die Akte der Gewalt, der Erniedrigung und des Sadismus, denen der Rechtloseste innerhalb der Familie Earnshaw offensichtlich über Jahre hinweg ausgeliefert war. Dies beinhaltet massive körperliche Gewalt („Joseph might trash Heathcliff till his arm ached“ (WH 47)) ebenso wie zunehmende emotionale Gewalt (in Form immer wieder kehrender Schikanen sozial Höhergestellter und Demütigungen aufgrund der vermeintlichen Rohheit in Heathcliffs Charakter).

Der Sadismus, dem der junge Heathcliff ausgesetzt ist, ist ein Phänomen, das offensichtlich nicht ihn persönlich meint, sondern vielmehr die strukturelle Position, die er in der Familie Earnshaw einnimmt. So fällt auf, dass weder Nelly noch Hindley triftige Gründe für ihren augenblicklich entflammten Haß gegen den Neuankömmling zu haben scheinen: „Miss Cathy and he [Heathcliff] were now thick; but Hindley hated him, and to say the truth I did the same [...]“

⁵⁰⁹ Eagleton. *Myths of Power*. S.111.

⁵¹⁰ Eagleton. *Myths of Power*. S.111.

(WH 38). Es scheint geradezu so, als läge die Ursache des Hasses darin, dass dem Neuankömmling trotz seines sozial erniedrigenden Status' als Waisenkind nun ein Genießen des Lebens möglich scheint, wie es jenen, die dafür hart und pflichtbewusst arbeiten, nicht gelingen mag. Heathcliff, der Liebling des alten Earnshaw und Catherines wird zur Zielscheibe des Hasses für den Rest seiner Umgebung, wobei dies im Sinne der Lacan'schen Psychoanalyse mehr beinhaltet als den ‚Neid‘, wie Žižek verdeutlicht: „Der Haß auf den Anderen ist der Haß auf unseren eigenen Exzeß des Genießens.“⁵¹¹ Damit ist gemeint, dass im Hass auf andere in einer Verschiebung das eigene, nie zu befriedigende Streben nach *jouissance*, nach dem Füllen der Leere des Daseins ‚gehasst‘ wird. Das Genießen, das das Subjekt dem anderen unterstellt, wirft es selbst zurück auf seine eigene zermürende Jagd über die Ketten der Signifikanten, über die Leerstellen, die zu füllen es immer neuerer und immer größerer Objekte des Genießens bedarf. Heathcliff ist für (unter anderem) Nelly, Hindley, Joseph und Edgar der willkommene Sündenbock, der in seiner (habituellen, sozialen, genealogischen) Fremdartigkeit für den unterschwelligen Hass gegen die eigene quälende Suche nach Eins-Sein, nach Ganzheit zu zahlen hat. Eagleton ist daher zuzustimmen, wenn er urteilt: „Heathcliff catalyses an aggression *intrinsic to Heights society* [meine Hervorhebung]“⁵¹² – wobei man hinzufügen möchte, dass auch Wuthering Heights wiederum in einen größeren Zusammenhang zu stellen ist und der Sadismus zweifellos keine Erscheinung ist, ist an den Pforten von Wuthering Heights und Trushcross Grange Halt macht.

Letztlich finden sich an den Schauplätzen des Romans jene Paradigmata wieder, die den Kapitalismus als Ganzes auszeichnen: das permanente (ebenso verführerische wie leere) Versprechen, die Leerstellen im Konsum zu füllen, das immer unzureichende Genießen am Ende doch zu einem vollen zu machen. Dabei schafft der Kapitalismus immer neue zu besetzende Leerstellen und treibt das Subjekt letztendlich in den Exzess – in den Exzess des Konsums, in den Exzess des Genießens. Der Kapitalismus fordert den Exzess des Genießens, ‚lebt‘ aus Selbstzweck vom Exzess – und verhindert dabei genau das, was er unter den Masken der Philantropie und des Rational-Progressiven verheißt: die Möglichkeit des Subjekts, sich selbst näher zu

⁵¹¹ Žižek. *Mehr-Genießen*. S.98.

⁵¹² Eagleton. *Myths of Power*. S.106.

kommen. So zeigt sich im Hass auf den jungen Heathcliff die Aggression des Subjekts auf sein eigenes hilfloses, nie befriedigtes Spiegelbild.

Am Ende macht Heathcliffs Wandlung vom Opfer zum Täter in erster Linie klar, welche sadistische Kräfte innerhalb des kapitalistischen Systems lauern: Als Junge hat er unter dem Sadismus eines Systems zu leiden, das er nicht verstehen kann und dem er hilflos ausgesetzt ist; als Erwachsener bemächtigt er sich dieses Sadismus und treibt ihn auf seine kompromiss- und gnadenlose Spitze. Damit ist Heathcliff der Katalysator des Realen – und damit ein Alptraum, zu dessen Abwehr es in Nelly und Lockwood schon eines doppelten (diskursiven) Netzes der Symbolischen Ordnung bedarf.⁵¹³ Dass Heathcliff am Schluss des Romans die Fähigkeit verliert, den Exzess zu genießen, mag ein Indiz dafür sein, dass eine fundamentale Illusion stirbt und Heathcliffs Tod mehr impliziert als nur das Ende der körperlichen Identität.

6.4 Anthony Trollope *An Eye for an Eye* (1870, erschienen 1879)

An Eye for an Eye portraitiert in Fred Neville einen *homme fatal* mit vergleichsweise deutlichem *low profile*, der im Vergleich mit dem übermenschlich anmutenden Heathcliff beinahe wie ein bourgeois geprägter Jedermann wirkt. Ähnlich wie in Austens *Sense and Sensibility* wird dabei auch in Trollopes Roman ein markanter Gegensatz zwischen romantischen und realistischen Motiven aufgebaut, auf den z.B. P.D. Edwards verwies:

An Eye for an eye is the most purely romantic of all Trollope's novels [...], and though even the English scenes are heavily atmospheric, the main sources of romance are obviously the wild Irish setting and the context of English misprision and devaluation of things Irish. [...] Yet for all its romance *An Eye for an Eye* is resolutely realistic in its judgment of moral issues.⁵¹⁴

⁵¹³ Die bisweilen paradox anmutende, enge Beziehung, die nach Lacan zwischen dem Symbolischen und dem Exzess (der *jouissance*) besteht, beschreibt etwa (wenn auch in anderen Worten) Stevie Davies: „*Wuthering Heights* hinges on a fruitful but – in rational terms – baffling paradox: order and disorder, creation and destruction, being born and dying, looking in and seeing out, enclose and define each other, as if in a series of multiple parentheses.“ Stevie Davies. *Emily Brontë. The Artist as a Free Woman*. Manchester: Carcanet, 1983. S.111.

⁵¹⁴ P.D. Edwards. *Anthony Trollope, his Art and Scope*. Stanford Terrace: Harvester, 1978. S.215f.

Der Gegensatz zwischen dem bourgeois geprägten England (repräsentiert in Fred und seiner Familie) und dem ‚wilden‘, romantischen und vermeintlich unzivilisierten Irland (repräsentiert in den O’Haras und Father Marty) wurde in der Forschungsliteratur wiederholt thematisiert. Dabei sah man das Handeln Fred Nevilles oft als Ausdruck einer literarischen Auseinandersetzung mit den Konsequenzen des *Act of Union* (1800), infolgedessen sich Großbritannien und Irland zwischen 1801 und 1927 zum Vereinigten Königreich Großbritannien und Irland zusammenschlossen – mit den bekannten Problemen der mangelnden Gleichbehandlung von Briten und Iren, den religiösen Konflikten sowie dem für die Iren traumatischen Mangel an Hilfestellung seitens der Briten während der Jahre des *Great Famine* (1846-1849).⁵¹⁵ So argumentierte Thomas Tracy vor Kurzem, Trollopes Roman „concentrates all of its rhetorical energy on the condemnation of a corrupt British colonial enterprise.“⁵¹⁶ Der Tod des englischen *homme fatal* in Irland durch die Hand einer Irin stehe demzufolge für das Ende dieser unterdrückenden Herrschaft.⁵¹⁷ John McCourt verwies auf das ausgeprägte Interesse, das Anthony Trollope für Irland aufgebracht hat und folgert mit Blick auf den hier zu behandelnden Roman: „*An Eye for an Eye* deserves to take its place among the series of genuinely courageous attempts made by the author to confront the problems of Ireland and its problematic relationship with Great Britain.“⁵¹⁸ Ziel der mit starker Sympathielenkung versehenen Darstellung der irischen Charaktere innerhalb des Romans sei es, so McCourt, „to domesticate the colourful Irish and make an appealing case for their being well treated as part of the larger British family.“⁵¹⁹ Diese Beobachtungen sind zweifellos richtig, doch im Folgenden soll es nicht weiter um die politischen Probleme innerhalb der Vereinigten Königreichs Großbritannien und Irland gehen, sondern vor allem um die Analyse des bürgerlichen Repräsentanten des britischen Teils, Fred Neville.

⁵¹⁵ Zum Verhältnis Trollopes zu Irland siehe z.B. Richard Mullen. *Anthony Trollope. A Victorian in his World*. London: Duckworth, 1990. S.197-234. Oder: Janet Egleson Dunleavy. „Trollope and Ireland.“ *Trollope Centenary Essays*. London: Macmillan, 1982. S.53-69.

⁵¹⁶ Thomas Tracy. *Irishness and Womanhood in Nineteenth-Century British Writing*. Farnham: Ashgate, 2009. S.155.

⁵¹⁷ Vgl. Thomas Tracy. S.159.

⁵¹⁸ John McCourt. „An ‚I‘ for an ‚E‘. An Ireland for England: Trollope’s Hiberno-English in *An Eye for an Eye*.“ *Etudes irlandaises* 29, 2004. S.7-23; hier: S.9. McCourts Untersuchung beschäftigt sich ausführlich mit der Analyse der Darstellung des Hiberno-Englischen im Roman, also jener ‚contact language‘ „which has developed over decades to contact between two languages, in this case between standard English and Irish.“ S.13.

⁵¹⁹ McCourt. S.20f.

Dieser ähnelt, wie zu zeigen sein wird, in vielen Punkten John Willoughby aus *Sense and Sensibility* – und endet etwa sechzig Jahre später doch ganz anders als jener. Weshalb das so ist, steht mit im Zentrum des Erkenntnisinteresses.

Von besonderem Interesse ist vor der eigentlichen Analyse des *homme fatal* zunächst die Perspektive, aus der er beschrieben wird. Die Erzählung teilt sich auf in eine knappe *frame story* und die darin eingebettete Binnenerzählung, in der der *homme fatal* ausführlich thematisiert wird. Dabei wird dem Leser im ersten Teil der Rahmenerzählung zunächst suggeriert, die Erzählperspektive wäre die des Leiters eines „private asylum [for the insane] in the west of England“ (EfE Foreword) und zudem: „The story was known to none at the establishment but to him who was its head“ (EfE Foreword).⁵²⁰ Dies vermittelt zunächst auch den Eindruck, die folgende Binnenerzählung würde entweder aus der durch den Anstaltsleiter gefilterten Ich-Erzählsituation der Patientin Mrs. O'Hara wiedergegeben (analog zum Modell Lockwood-Nelly Dean in *Wuthering Heights*, siehe Kapitel 6.3) oder der Rahmenerzähler (der Anstaltsleiter) präsentiere nun eine ‚Sammlung‘ von diversen Erzählperspektiven (also neben der von Mrs. O'Hara etwa auch die Father Martyrs, Kate O'Haras, dazu einen Polizeibericht, einen Zeitungsartikel etc.). Tatsächlich wird das Dargestellte innerhalb der Binnenhandlung allerdings aus der Position eines *omniscient narrator* wiedergegeben: Der Leser gewinnt Einblick in das Innenleben fast aller Protagonisten⁵²¹, vor allem aber in das des *homme fatal* Fred Neville, dem die Konzentration des Erzählers im Speziellen gilt. Bei genauerer Betrachtung wird dann deutlich, dass es auch keinen Hinweis darauf gibt, dass der Anstaltsleiter der Erzähler der *frame story* ist, denn der Erzähler zeigt sich speziell im zweiten Teil der *frame story* als *omniscient* und es gibt keine einziges Indiz dafür, dass die Ich-Erzählperspektive beim Anstaltsleiter zu verorten wäre. Die Frage, die sich an dieser Stelle natürlich stellt, lautet: Warum gibt es überhaupt eine *frame story*,

⁵²⁰ Sämtliche Zitate aus *An Eye for an Eye* entstammen der folgenden Ausgabe: Anthony Trollope. *An Eye for an Eye*. [1870, erschienen 1879]. Oxford: Oxford University Press, 1992.

⁵²¹ So heisst es etwa zu Lady Scroope: „She was proud of her blood, and did in truth believe that noble birth was a greater gift than any wealth. She was thoroughly able to look down upon a parvenu millionaire – to look down upon such a one and not to pretend to despise him“ (EfE 7). Zu Kate O'Hara: „Memory did but little for her [Kate], and she hardly knew how to hope“ (EfE 41). Zu Father Marty: „[H]e was determined to fight the battle to the very last. The man should make the girl his wife, or he, father Marty, parish priest of Liscannor, whould know the reason why“ (EfE 115). Es ließen sich etliche weitere Beispiele anführen.

wenn die Erzählperspektive in der Rahmen- und in der Binnenerzählung dieselbe ist? Warum wird dem Leser im *foreword* zumindest suggeriert, ihm werde die Erzählung nun aus der Sicht eines Anstaltsleiters berichtet, wenn es überhaupt nur einen einzigen Erzähler gibt, sprich: den *omniscient narrator*? Darauf werden wir am Ende der Analyse Fred Nevilles zurückkommen. Zunächst soll der *homme fatal* selbst im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Fred Neville trägt – anders als etwa Heathcliff – keinerlei heldenhafte Züge, er ist keineswegs *bigger than life*. Analog dazu wirkt auch die erzählte Geschichte vergleichsweise unspektakulär: Fred, jung, sportlich, attraktiv, belesen und in Irland stationierter Leutnant der Kavallerie, wird von seinem adeligen Onkel aus der Not heraus dazu auserkoren, als Erbe dessen Position als Earl of Scroope Manor zu übernehmen. Der eigentlich dafür vorgesehene Sohn des alten Earl kommt dafür nicht mehr in Frage, nachdem er die Familienehre dadurch befleckte, dass er ohne Wissen seines Vaters eine Frau „from out of the street“ (EfE 5) heiratete.⁵²² Das bedeutende Anwesen, das Fred an seiner Stelle übernehmen soll, Scroope Manor in Dorsetshire, wird ausführlich als düster, leb- und freudlos beschrieben, als ein Ort, an dem die routinehafte Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Position nach außen die entscheidende Rolle spielt. Innerhalb des Anwesens ereignet sich nicht viel: Die riesige Bibliothek wird seit etlichen Jahren nicht mehr benutzt, Gäste finden sich nur selten ein, die Einrichtung wurde seit geraumer Zeit weder erweitert noch erneuert. Ebenso leblos wirkt der Ort, in dem das Anwesen liegt, Scroope. Es liegt abseits der Bahnlinien, „a good deal out of the world“ (EfE 4): “Unless a man had business with Scroope nothing would take him there; and very few people had business with Scroope” (EfE 4). Dieser Schauplatz, Sinnbild aristokratischer Weltanschauung und adeligen Pflichtbewusstseins, steht auf interessante Weise in Beziehung zu dem einzigen anderen Ort innerhalb des Romans: County Claire an der Westküste Irlands, jener Ort, an dem Fred stationiert ist und an dem sich das Romantische, Gefühlsbewegte der Erzählung ereignet.

Ähnlich wie Scroope wirken County Claire und die meist kleinen Ortschaften, an denen das Geschehen dort spielt (Ennis, Liscannor, Ardkill, Kilmacrenny etc.) wie eine verlassene, rückwärtsgewandte Welt, die mit dem Fortschritt der

⁵²² Diese Formulierung dürfte implizieren, dass die Frau nicht standesgemäß war.

Zivilisation nicht allzu viel gemein hat. Dort ist Fred mit seinen Truppen stationiert und obwohl der Earl of Scroope und dessen Frau Lady Scroope alles versuchen, um den auserwählten Nachfolger dazu zu bewegen, das Militär vorzeitig zu verlassen und sich umgehend in seine neuen Aufgaben einzuarbeiten, besteht Fred darauf, noch ein letztes Jahr bei seinem Regiment zu bleiben. Als Grund dafür erscheint Freds Sehnsucht nach Abenteuern, das Verlangen, vor der Übernahme der verantwortungsvollen und mit etlichen Pflichten behafteten Position des Earl of Scroope noch ein Jahr ungezwungen und frei zu leben. Der (allwissende) Erzähler kommentiert dieses Motiv in Anspielung auf das Bevorstehende so: „When young men are anxious to indulge the spirit of adventure, they generally do so by falling in love with young women of whom their fathers and mothers would not approve“ (EfE 14).

Dieser Vorwarnung folgt ein *plot*, der auf den ersten Blick relativ wenig spektakulär wirkt: Fred verliebt sich in Kate O'Hara, die hübsche Tochter der gesellschaftlich fast komplett isoliert lebenden Mrs. O'Hara und beschließt, sein Leben mit ihr zu teilen (gegen Ende der Erzählung erfährt Fred zudem, dass Kate von ihm schwanger ist). Dabei erscheinen Mutter und Tochter wie Ausgestoßene: Sie leben meilenweit entfernt von irgendwelchen anderen Orten oder Siedlungen in einem Haus, das so nah an den steilen Atlantikklippen steht, dass jedes Verlassen des Hauses zu einem unheimlich anmutenden Ereignis wird:

It [the house] was so near to the ocean, so exposed to winds from the Atlantic, that no shrubs would live here. Everything round it, even the herbage, was impregnated with salt [...]. When the wind came from the west the air would be so laden with spray that one could not walk here without being wet. (EfE 35)

Der einzige Mensch, der sich um die beiden Frauen zu kümmern scheint, ist ein Geistlicher, Father Marty. Der Grund für die Verstoßung der O'Haras wird zunächst nicht näher beschrieben: „Suffice it to say that she [Mrs. O'Hara] had been deserted by her husband [...]“ (EfE 37). Und weiter: „She [Mrs. O'Hara] was then utterly dissevered from all friends and relatives, and appeared on the western coast of County Clare with her daughter, a perfect stranger to everyone“ (EfE 37). Später erfährt Fred (und der Leser), dass Kates Vater Captain O'Hara ein verurteilter Betrüger ist, der mehrere Jahre als

Galeerensklave zubrachte (vgl. EfE 122). Als katholische, ausgestoßene Ex-Frau und Tochter eines Kriminellen am äußersten Rand der irischen Küste erscheinen die beiden O'Haras vor den Idealen und Normen der englischen Aristokratie (die sich in dem Earl of Scroope und seiner Gattin widerspiegeln) als groteske und Angst einflößende Formationen des Realen. Der Earl of Scroope warnt seinen Neffen dementsprechend eindringlich vor den Konsequenzen einer möglichen Heirat zwischen ihm und Kate O'Hara: „It would kill me, Fred“ (EfE 98).

Kate lebt in Ardkill (so der suggestive Name⁵²³ des O'Hara-Hauses) vollkommen abgeschottet, vertieft in ihre Bücher, die sie irgendwann beinahe auswendig beherrscht und getrieben von einer Frage: „Mother, is it always to be like this?“ (EfE 43). Mrs. O'Hara, für die Ardkill einen Ort der Ruhe bedeutet, muss für sich erkennen: „[T]hat which was to her peace, was to her daughter life within a tomb“ (EfE 43). Der Konflikt, mit dem Mrs. O'Hara zu kämpfen hat, liegt einerseits in der Einsicht, dass ihre überaus hübsche, sensible Tochter soziale Kontakte ihres Alters braucht und den Mann ihres Leben finden muss; andererseits fürchtet sie gerade mit Blick auf männliche Verehrer um das Wohlergehen von Kate: „Men so often are as ravenous wolves, merciless, rapacious, without hearts, full of greed, full of lust, looking on female beauty as prey, regarding the love of woman and her life as a toy!“ (EfE 44). Eben dieses negative Bild wird Fred im Verlauf der Erzählung als *homme fatal* bestätigen.

Innerhalb dieser Arbeit ist dabei weniger entscheidend, *dass* er dies tut, als vielmehr *wie* und *warum* er dies tut und durch welche phantasmatischen und ideologischen Bahnen seine Verführung Kates läuft. Dabei wird sich zeigen, dass Fred weit entfernt ist von der ‚wahren‘ Verführung und ebenso weit weg vom Exzess z.B. Heathcliffs. Das Interessante an Fred Neville ist gerade sein vergleichsweise gewöhnliches und leidenschaftslos bourgeois geprägtes Weltbild, in dem sich die Grundwerte eines (vermeintlichen) *gentleman* mit vage romantisch gefärbten Ideen von Abenteuern und Freiheit mischen – ein weltanschauliches Konstrukt, das letztlich unter dem Druck eindeutiger und nicht durch Kompromisse zu erfüllender Erwartungen anderer zu Grunde geht. A.O.J. Cockshut ist daher zuzustimmen, wenn er schreibt: „The hero [Fred Neville] is not a memorable character; he is hardly meant to be. He is just an

⁵²³ Ardkill klingt wie eine dialektale Variante von ‚heart kill‘.

average young Englishman of his class, with a taste for adventure and a liking for people with a culture entirely different from his own.”⁵²⁴ Es ist gerade die Durchschnittlichkeit, die diesen *homme fatal* auszeichnet und Rückschlüsse auf die viktorianischen Verschachtelungen von Imaginärem (Phantasmen) und Symbolischem (Name-des-Vaters) zulässt.

Die Verführung, mit der Fred Kate (sowie deren Mutter und sich selbst) am Ende ins Verderben stürzt, basiert zu einem großen Teil auf der ersehnten Befriedigung eines ausgeprägten Narzissmus. Ähnlich wie in der Beziehung zwischen Willoughby und Marianne in *Sense and Sensibility* dient Kate ihrem Verführer lediglich als Spiegel, als Affirmation einer imaginären Grandiosität. Innerhalb seiner eigenen bourgeoisen Welt erscheint Fred als Prototyp des jungen, von sich überzeugten *gentleman*: Er gilt als „well-made, active, quick, self-asserting, blue-eyed, with small whiskers, thinking but little of his own personal advantages, but thinking much of his own way” (EfE 9). Im Kontrast zum strikten, traditionellen aristokratischen Selbstverständnis seines Onkels und seiner Tante tritt Fred als Repräsentant einer ‚liberalen‘ bourgeoisen Weltsicht auf, als toleranter und unbedarfter Wanderer zwischen den Welten: Obgleich bürgerlich-militärisch geprägt scheut er (nach anfänglichem Zögern) am Ende auf reichlich naive Weise weder davor zurück, die Pflichten einer adeligen Position anzunehmen, noch davor, sich mit sozial Geächteten an der aus englischer Sicht unzivilisierten irischen Westküste einzulassen. Die beim alten Earl tief verwurzelten Bedenken darüber, sich mit Katholiken zu treffen, weist Fred gemäß seinem liberalen Selbstbild als altmodisch und rückständig zurück: „Objections to the society of a Roman Catholic priest because of his religion he [Fred] would have regarded as old-fashioned fanaticism“ (EfE 56).

Während der alte Earl als vergleichsweise leblos und aristokratisch distanziert gezeichnet wird und bis zur Kontaktaufnahme mit seinem Neffen Fred nicht einmal dessen Familie je zu Gesicht bekommen hat, ist Fred an sozialen Kontakten aller Art durchaus interessiert und projiziert beträchtliche Phantasien in diese. So erscheint ihm das Leben der O’Haras weniger als hart und von zahlreichen Entbehrungen und Einsamkeit gezeichnet, sondern als romantisch-faszinierend: „Their solitude, the close vicinity of the ocean, the feeling that in meeting them none of the ordinary conventional usages of

⁵²⁴ A.O.J. Cockshut. *Anthony Trollope. A Critical Study*. London: Collins, 1955. S.200.

society were needed, the wildness and strangeness of the scene, all had charms which he admitted to himself" (EfE 48f). Ein einfaches Abendessen bei Vater Marty besitzt in Freds romantischer Verklärung bereits den „spirit of adventure“ (EfE 56). Als begeisterter Leser von Erzählungen betrachtet Fred Father Marty, wie Robert Tracy urteilt, „as a character out of Monk Lewis or Anne Radcliffe“⁵²⁵, bzw. in den Worten des Erzählers als „romantic, semi-barbarous, and perhaps more than semi-lawless in his views of life Irish priests have been made by chroniclers of Irish story to do marvellous things [...]“ (EfE 119).

All diesen naiven Phantasmen stehen 'harte' gesellschaftliche Erwartungen gegenüber: Sein Onkel und seine Tante erwarten, dass er sich den anstehenden Pflichten als Erbe des Earl-Titels widmet und standesgemäß (arrangiert) heiratet (Sophie Mellerby, die von Fred als Ehegattin allerdings ablehnt wird). Father Marty und Mrs. O'Hara bestehen darauf, dass Fred in Kate keinerlei Erwartungen schürt, die er nicht erfüllen kann bzw. an späterer Stelle im Roman: dass er sein Versprechen hält, die verführte und deflorierte Kate zur Frau zu nehmen. Eingezwängt in diese gegensätzlichen Erwartungen und unfähig, sich für eine Seite zu entscheiden, scheitert der *bourgeois homme fatal* am Ende kläglich: Nachdem er beiden Seiten das Versprechen gegeben hat, sie nicht zu enttäuschen, nimmt Fred den Titel des Earl nach dem Tod seines Onkels an, findet zusehends Gefallen an der Position und unterbreitet Mrs. O'Hara den Vorschlag, mit Kate zu leben ohne sie zu heiraten (womit das Versprechen an Lady Scroope gehalten bliebe, keine sozial ausgestoßene, katholische Frau ohne Rang und Namen zur Countess zu machen und die Familie mit deren Kindern zu entehren).⁵²⁶ In ihrer Wut über

⁵²⁵ Robert Tracy. *Trollope's Later Novels*. Los Angeles: University of California Press, 1987. S.130.

⁵²⁶ Margaret Markwick betont, dass Trollope allein die Ehe als den angemessenen Ort für Sexualität betrachtete und schreibt mit Blick auf Fred Neville: „Men who press for consummation of passion outside holy matrimony are everywhere frowned on. It leads to the loss of respect for the woman, and of self-respect for the man, as the affair between Fred Neville and Kate O'Hara in *An Eye for an Eye* so bitterly shows. Such men as these are pursuing lust, not love.“ Margaret Markwick. *New Men in Trollope's Novels*. Burlington: Ashgate, 2007. S.125. So richtig diese Beobachtung auch ist, greift sie doch zu kurz, denn das Interessante ist ja gerade, wie Fred den im Phantasmatischen verlorenen ‚Selbstrespekt‘ durch die Kraft der symbolischen Position zu ersetzen lernt. Ähnlich knappe, moralisch geprägte Beurteilungen Fred Nevilles findet sich innerhalb der Forschungsliteratur häufig, z.B. auch in Jane Nardins *Trollope and Victorian Moral Philosophy*. Athens: Ohio University Press, 1996: „Trollope's 1897 novella, *An Eye for an Eye*, suggests that genuine cases of moral perplexity inevitably arise from prior wrongdoing.“ S.104.

Freds entwürdigenden Vorschlag stößt Mrs. O'Hara Fred schließlich von den Klippen Irlands in den Tod.

Im Ganzen wirkte der *plot* bis auf den drastischen Tod Freds in den Augen eines Großteils des viktorianischen Lesepublikums wohl durchaus relativ unspektakulär.⁵²⁷ Außergewöhnlich war wohl allein, dass der *homme fatal* durch die Hand der Mutter stirbt und nicht (wie in vielen anderen literarisch-fiktiven Fällen) weitgehend ungeschoren davonkommt.⁵²⁸ Die Frage, die sich im Rahmen dieser Arbeit stellt, lautet: Was treibt Fred dazu, Kate (die sich schnell und tief in ihn verliebt) zu schwängern und am Ende in einem nicht durchführbaren faulen Kompromiss zu opfern? Woher rührt der Drang zu verführen und wie lässt er sich nach Lacan'schen Kriterien beurteilen?

Zweifellos spielt Kates attraktives Äußeres eine (oberflächlich betrachtet) bedeutende Rolle, die Fred wiederholt selbst anführt.⁵²⁹ Der Umstand, von einem so begehrenswerten Wesen seinerseits verehrt zu werden⁵³⁰ führt Fred in eine narzisstisch geprägte Spiegelung mit Kate und damit auch in eine *méconnaissance* (vgl. Kapitel 2.1). Auffällig ist, dass beide Figuren, der *homme fatal* wie sein Opfer, sich auch darin gegenseitig widerspiegeln, dass sie zunächst beide nicht in klaren symbolischen Positionen verortet sind (Kate als Ausgestoßene ohnehin nicht, Fred als Wanderer zwischen Bourgeoisie, Aristokratie und dem unzivilisierten Irland ebenfalls nicht). Die Spiegelung zwischen Fred und Kate besitzt eine für beide große Kraft, die jedoch auf Seiten des *homme fatal* bald durch den Einfluss des Symbolischen ‚kastriert‘ wird (vgl. Kapitel 2.2). Wie stark sich Imaginäres und Symbolisches allmählich ineinander schieben, zeigt eine längere indirekte Gedankenwiedergabe, in der der *homme fatal* die massiven Bedenken seiner Tante gegen seine Beziehung zu Kate reflektiert:

⁵²⁷ Richard Mullen und James Munson schreiben dazu: „The basic plot of this novel [*An Eye for an Eye*] would have been familiar to Victorian readers: a wealthy young man, heir to a peerage, seduces a simple peasant girl. It was the stuff of ballets like *Giselle*, ‘penny-dreadfuls’, theatrical melodramas.” *The Penguin Companion to Trollope*. London: Penguin, 1996. S.162.

⁵²⁸ Vgl. James R. Kincaid: „[I]n *An Eye for an Eye* [...] Trollope takes one more of his weak, well-meaning young men and this time *unexpectedly* sacrifices him [meine Hervorhebung].“ In: *The Novels of Anthony Trollope*. Oxford: Clarendon, 1977. S.246.

⁵²⁹ So lautet Freds Urteil schon früh: „I think that Miss O'Hara is the prettiest girl I ever saw in my life“ (EfE 46).

⁵³⁰ So heisst es im Text, Fred wäre in den Augen Kates „her lover, her hero, her god“ (EfE 199).

And why should he not be free to seek a wife where he pleased? In such an affair as that – an affair of love in which the heart and the heart alone should be consulted, what right could any man have to dictate to him? Certain ideas occurred to him which his friends in England would have called wild, democratic, revolutionary and damnable, but which, owing perhaps to the Irish air and the Irish whiskey and the spirit of adventure fostered by the vicinity of rocks and ocean, appeared to him at the moment to be not only charming but reasonable also. No doubt he was born to high state and great rank, but nothing that his rank and state could give him was so sweet as his liberty. To be free to choose for himself in all things, was the highest privilege of man. What pleasure could he have in a love which would be selected for him by such a woman as his aunt? Then he gave the reins to some confused notion of an Irish bride, a wife who should be half a wife and half not – whom he could love and cherish tenderly but of whose existence no English friend should be aware. How could he more charmingly indulge his spirit of adventure than by some such arrangement as this? (EfE 62f)

Fred zeigt sich hier zutiefst bourgeois: Selbstverliebt in seine vermeintliche Offenheit und Empfänglichkeit für Abenteuer; stolz auf seine geistige wie emotionale Freiheit; traditions- und standesbewusst, aber auch bereit für das Wilde und Schwärmerische; dazu im kapitalistischen Sinne: bedacht auf den Mehrwert bzw. das Mehr-Genießen, das sich daraus ergibt, dass man das eine tut (Kate auch ehelos zu ‚besitzen‘), *ohne* das andere zu lassen (also ohne auf den guten Ruf in England zu verzichten). Die phantasierte Spaltung Kates in „half a wife and half not“ (EfE 62) zeugt von Freds bürgerlich geprägtem Unvermögen, die potenzielle Traumatisierung zu erkennen, die Kate in dieser Dichotomie zugefügt würde – eine Einsicht, auf die Mrs. O'Hara und Father Marty am Ende der Binnererzählung wiederholt und energisch hinweisen, wenn sie Freds ‚faulen‘ Kompromiss (Zusammenleben ohne Trauschein) als völlig inakzeptabel zurückweisen.

Fred ist (ähnlich wie Willoughby oder Castruccio) sowohl fasziniert von der Macht der Spiegelung in anderen, als auch (bei aller gelegentlichen pseudo-ironischen Distanz) fasziniert von der Macht hoher symbolischer Positionen. Zudem wird in der eben angegebenen längeren Textstelle Freds exzessive Egozentrik deutlich, denn Kates Perspektive bleibt an der oben zitierten Stelle (wie im Prinzip an allen anderen ähnlichen Stellen) unreflektiert. Der in *An Eye for an Eye* präsentierte *homme fatal* ist (ähnlich wie Willoughby) vollkommen seinen eigenen Interessen und Phantasmen verhaftet:

He did love her, not perhaps as she loved him. He had many things in the world to occupy his mind, and she had only one. He was almost a god to her. She to him was simply the sweetest girl that he had ever as yet seen, and one who had the peculiar merit that she was all his own. No other man had ever pressed her hand, or drank her sweet breath. Was not such a love a thousand times sweeter than that of some girl who had been hurried from drawing-room to drawing-room, and perhaps from one vow of constancy to another for half a dozen years? The adventure was very sweet. (EfE 67)

Hier wird einmal mehr deutlich, dass Kate lediglich dazu dient, in einer Spiegelung gewissermaßen den kleinen anderen zu spielen, eine bejahende Identifikation, die es Fred anfänglich erlaubt, sich der symbolischen Kastration durch die Anforderungen der Symbolischen Ordnung zumindest in einem Phantasma zu entziehen. Dass er diese Anforderungen schließlich doch anerkennt und sich dazu entschließt, Kate (aus Standesgründen) letztlich nicht zu seiner Frau, sondern bestenfalls als Mätresse nehmen zu können („Noblesse oblige. He felt that it was so“ EfE 82), liegt offenbar darin begründet, dass Fred am Ende von der Anziehung der einer aristokratischen Position inhärenten Macht verführt und Kate parallel dazu zusehends entwertet wird: So wird einer von Kates Briefen an Fred, der sich gerade in Sroope Manor aufhält, zum ersten Anlass für Fred, sich seiner Geliebten zu schämen. Im Vergleich zu Sophie Mellerby, die nach den Plänen von Lady Scroope Freds Braut hätte werden sollen, erscheint Kate in ihrem ebenso unschuldig-kindlichen wie sehnsuchtsvollen Tonfall als Ausdruck einer romantischen verklärten Welt, deren Fred allmählich überdrüssig wird: „[Fred] was a little ashamed of his Kate, and thought that Miss Mellerby might perceive her ignorance if he showed her letter“ (EfE 88).

Im Folgenden wird die unstete innere Wanderung zwischen den phantasmatischen Vorstellungen von Abenteuer und narzisstischem Edelmüt gegenüber Kate einerseits und den Pflichten und Verlockungen einer adeligen Position immer deutlicher. Fred versucht, den Weg von der *méconnaissance* hin zum Lacan'schen Subjekt innerhalb der Symbolischen Ordnung zu gehen, ohne sich dabei eingestehen zu müssen, dass Kate auf diesem Weg nur als Opfer dieser Lacan'schen Kastration zurückbleiben kann. Der Konflikt wird in einem der Gespräche deutlich, in dem der alte Earl of Scroope Fred eindringlich vor den Gefahren einer Ehe mit Kate warnt. Freds Reaktion ist hier deutlicherweise komplett zwiespältig und unterteilt sich in den narzisstisch-

phantasmatischen Raum („Dear, sweet, soft, innocent, beautiful Kate! His Kate who, as he well knew, worshipped the very ground on which he trod!“ (EfE 100)) sowie den Symbolischen Raum (“He understood, almost as well as did his uncle, that Kate O’Hara ought not to be made Countess of Scroope. He too thought that were she to be presented to the world as the Countess of Scroope, she would disgrace the title” (EfE 99)).

Sein Oszillieren zwischen Imaginärem und Symbolischem treibt Fred in eine immer tiefere Zerrissenheit, in ein immer brüchigeres Gebilde aus Halbwahrheiten und Lügen, die schlichtweg dem Zweck dienen, den eigenen Narzissmus nicht in Frage stellen zu müssen: „Whatever might happen, and to whomever he might be false – he would be true to her. He would at any rate be so true to her that he would not leave her“ (EfE 108). Der Mätressenstatus, den Fred Kate innerlich mehr und mehr zuerteilt, entspricht der emotionalen Entwertung, ja gar Verachtung, die die Geliebte in der Wahrnehmung ihres *homme fatal* zusehends erfährt: “[T]here came a day in which the pricelessness of the girl he loved sank to nothing, vanished away, and was a thing utterly lost, even in his eyes. [...] She gave him all – and her pricelessness in his eyes was gone for ever” (EfE 108/9). Am Ende kommt es Fred gelegen, dass sich Kates Vater als Krimineller entpuppt und so zur willkommenen Ausrede dafür wird, Kate auf keinen Fall zur Frau zu nehmen: „[H]e could not pollute himself by marriage with the child of so vile a father. Poor Kate! Her sufferings would have been occasioned not by him [Fred], but by her father“ (EfE 123). Letztlich nimmt Fred nach dem Tod seines Onkels die Position des Earl of Scroope voller Stolz und Machtbewusstsein ein, getrieben von der bohrenden Frage: „How was he to escape from the mess of trouble which he had prepared for himself by his adventures in Ireland“ (EfE 145). Die offenbar geläufige Praxis anderer Adelliger, sich mit Geld aus ihrer moralischen Schuld zu lösen, kommt für Fred nicht in Frage: „[I]n this there would be a cowardice and a meanness which would make it impossible that he should ever again respect himself“ (EfE 146).

Im verzweifelten Bemühen, den narzisstischen Schein des Ehrenmannes vor sich selbst aufrecht zu erhalten, beschließt Fred, sich der Auseinandersetzung mit Mrs. O’Hara und Father Marty in Irland zu stellen und ihnen seinen Entschluss, Kate zur Mätresse zu machen, möglichst schonend

näherzubringen. Als die Reaktion darauf massive Schrammen an seinem Selbstbild zu schlagen droht (Father Marty nennt Fred in großer zorniger Erregung „so unutterably a villain“ (EfE 177) und verflucht ihn (EfE 177)), wird deutlich, wie sehr nun die Macht des Symbolischen die Leere der narzisstischen Selbsttäuschung Freds füllt: „[H]e was the Earl of Scroope [...] – a man in his own country full of honours. Why had he come there to be called a villain? [...] He bade himself remember that he was among people who were inferior in rank, education, wealth, manners, religion and nationality“ (EfE 178). Als die Identifikation mit der symbolischen Position am stärksten ist, ist gleichzeitig jene mit der imaginären am schwächsten, denn diese Reflexion Freds endet mit der endgültigen Verurteilung Kates: „The sweet soft coaxing loving smile, which had once been so dear to him, was infantine and ignoble. She was a plaything for an idle hour, not a woman to be taken out into the world with the high name of Countess of Scroope“ (EfE 179) bzw. an späterer Stelle: “Not only would she disgrace the place but she would be unhappy in it, and would shame him. [...] How could she hold up her head before such a woman as Sophie Melerby and others like her?“ (EfE 187). Diese Entwertung der einst Geliebten dient allein dazu, das eigene phantasmatisch-narzisstische Selbstbild zu retten, den Übergang von der imaginären zum symbolischen Machtposition möglichst unbeschadet zu überstehen.

Mrs. O’Haras Reaktion am Ende des Romans wirkt in diesem Kontext wie das fehlende dritte Glied im Sinne Lacans: Sie ist der Einbruch des Realen, jener traumatische Riss im Gewebe des Symbolischen, der auch durch Freds unermüdlich vorgebrachte Argumente, Erklärungen und Beschwichtigungen nicht zu kitten ist. Der Sturz des *homme fatal* von den Klippen wirkt wie eine radikal inszenierte Absage an ein eitles, narzisstisch geprägtes Selbstbild halb bourgeois, halb aristokratischer Prägung – eine Antwort des Realen auf die (männlichen) Phantasmen des vermeintlich Fortschrittlich-Liberalen, denen Frauen wie Kate auf doppelte Weise zum Opfer fallen: erst dadurch, dass sie sich ihren Verführern aufgrund leerer Versprechen hingeben; im Weiteren dadurch, dass sie nachträglich entwertet werden, damit das narzisstische Selbstverständnis des Verführers aufrecht erhalten werden kann. Die Verführung, die Fred bei Kate bewirkt, ist kalt und sie geht bezeichnenderweise von der einzigen Figur des Romans aus, die als wankelmütig und

orientierungslos gezeichnet wird. Alle anderen Figuren vertreten klare, sich nicht verändernde Positionen – seien diese strikt aristokratisch (speziell der alte Earl of Scroope, dessen Gattin, im weitesten Sinn auch Freds besonnener Bruder Jack) oder anti-aristokratisch und christlich-ethisch (speziell Father Marty, Mrs. O'Hara). Auch Kates Position gegenüber ihrem Verführer verändert sich nie. So steht Fred Neville allein mit dem Dilemma eines Gordischen Knotens, das er sich geschaffen hat, um seinen Narzissmus zu befriedigen. Es ist dabei keineswegs ein Zufall, dass Fred derjenige ist, in dem sich am deutlichsten die Grundcharakteristika einer im Prinzip zutiefst bourgeoisen Haltung widerspiegeln: vermeintlich liberale Offenheit und Toleranz nach allen Seiten; die Überzeugung, den Dingen in den Weiten des Diskurses ihren Platz geben zu können; das Oszillieren zwischen wohl dosierter romantischer Schwärmerei und der noch immer vorhandenen Ehrfurcht vor dem Habitus der Aristokratie; der (bisweilen naive) philanthropische Glaube an das Gute und die Weigerung, den eigenen Widersprüchen offen ins Auge zu sehen. Am Ende bleibt es mit Mrs. O'Hara bezeichnenderweise der deutlichsten Personifikation des Realen überlassen, die phantasmatischen Vorstellungen der bürgerlichen Selbstbespiegelung tatsächlich und symbolisch in den Abgrund zu stürzen.

Der Umstand, dass all dies in eine *frame story* einbettet wird, kann vor dem Hintergrund der erfolgten Analyse des *homme fatal* somit wie folgt bewertet werden: Die Rahmenerzählung, die mehrere Jahre nach der Binnenerzählung erzählt wird („It was not till four years after the occurrences which have been related that [...]“ (EfE 200)) dient vor allem dazu, das Lacan'sche Reale innerhalb des Dargestellten in einer beträchtlichen zeitlichen und räumlichen Distanz zu jenen Verwerfungen im Imaginären und Symbolischen zu verorten, die dieses Reale produziert haben. Konkreter: Die *frame story*, die im Wesentlichen vor dem Hintergrund eines ‚lunatic asylum‘ erzählt wird, gibt dem Trauma eine diskursiv einzuordnende Gestalt, positioniert Mrs. O'Hara als geisteskrank („[she] was then in a condition of acknowledged insanity“ (EfE 199)), nicht zurechnungsfähig und darüber hinaus als der ‚normalen‘ Menschheit gänzlich entfremdet („Friends she has none“ (EfE Foreword)).

Die Binnenerzählung macht zwar deutlich, wie sehr das Reale ein ‚Produkt‘ des Unvermögens des Symbolischen ist, allen (bürgerlich geprägten) Narzissmen eine Form zu geben bzw. konkreter: wie sehr der ‚Wahnsinn‘ in

Mrs. O'Hara durch die Mechanismen des Symbolischen und die Phantasmen des Imaginären in Fred überhaupt erst geschaffen wird; dennoch darf das Reale nicht als Reales ‚stehen bleiben‘, es darf die ‚Normalität‘ nicht zu sehr beeinträchtigen: Es muss in einer Irrenanstalt weggeschlossen sein und kann erst mit dem Abstand von mehreren Jahren präsentiert werden. Die Sympathie des allwissenden Erzählers liegt dabei zwar erkennbar auf Seiten der O'Haras („this poor lady“ (EfE Foreword) als Bezeichnung für die Mutter, „the poor girl“ (EfE 198) als Bezeichnung für die Tochter) und die unentschlossenen Handlungen Freds werden insgesamt ebenso negativ beurteilt wie die Kältherzigkeit etwa Lady Sroopes (die sich am Ende der Erzählung im Zuge der *poetic justice* für mitschuldig an der Katastrophe erklärt und in Schwermut versinkt (EfE 200)) – doch all die Sympathie lenkung sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Stimme des Erzählers eine ebenfalls zutiefst bourgeoise ist, die im Stile des (im Gegensatz zu Fred) ‚wahren‘ *gentleman* auch versucht, die Wankelmütigkeit und Tugendlosigkeit des *homme fatal* als das Versagen eines Einzelnen zu präsentieren (Freds Bruder Jack wird kontrastiv dazu als ‚echter‘ Edelmann gezeichnet).

Das Mitgefühl, das der Erzähler mit den Opfern des *homme fatals* hat (Kate stirbt, ähnlich wie Marianne in *Sense and Sensibility*, beinahe an den Folgen ihres schweren Schocks (EfE 198)) scheint glaubwürdig, dennoch hat die Auseinandersetzung mit dem bitteren Schicksal der O'Haras auf subtile Weise auch eine pro-bürgerliche Funktion: Das Trauma der Mörderin Mrs. O'Hara wird pathologisch verortet, der für Fred tödliche Ausdruck des Realen wird als eine Angelegenheit dargestellt, für die nur eine Irrenanstalt den korrekten Rahmen abgeben kann. Die implizite Botschaft lautet gewissermaßen, dass Freds Verhalten zwar verwerflich und eines *gentleman* unangemessen war – dass aber auch der Effekt, den es in Mrs. O'Hara produziert, so exzessiv ist, dass dieser wohl doch (auch) auf deren individuelle Pathologie zurückzuführen sein müsse. Anders formuliert: Das Reale, das der bourgeoise Narzissmus mit produziert, ist zu exzessiv, als das man es wahrhaftig als direkte Folge bürgerlich-männlichen Agierens anerkennen könnte. Als Ausdruck des Wahnsinns bleibt es auf Distanz zu den Mechanismen der herrschenden Kultur und der Bourgeois wird zumindest ein Stück weit seiner Verantwortung für das Unglück aller Beteiligten enthoben (im Sinne der Frage: Wie hätte Fred als

aufgeklärter, liberaler Mann vorhersehen können, dass Mrs. O'Hara dermaßen archaisch-,fanatisch' auf seinen Vorschlag reagieren würde?).

Die *frame story* dient letztlich also auch dazu, das Bild der Bourgeoisie zu retten, indem man in der Rahmenerzählung deutlich macht, dass das in der Figur der Mrs. O'Hara dargestellte Reale im Prinzip als schwere Geisteskrankheit einzustufen und letztlich nicht wirklich *nur* auf die Unzulänglichkeiten des Symbolischen (Fred) zurückzuführen sei. Um diese Abspaltung des Realen auch in der Erzählstruktur zu verdeutlichen, teilt sich der *omniscient narrator* gewissermaßen selbst auf – in den Erzähler der Rahmenhandlung und in den Erzähler der Binnenhandlung. Dass diese Strategie, dass Reale zu ‚bändigen‘ und diskursiv zu verorten, in den zunehmenden Unruhen des *fin de siècle* immer weniger funktionierte, verdeutlicht allerdings eine ebenso kurze wie bedeutende Bemerkung des Erzählers im *foreword*. Hier wird auf den Umstand verwiesen, dass die Krankenschwester, die die ‚verrückte‘ Mrs. O'Hara betreut, deren Worte ‚An Eye for an Eye. That is the Law‘ (vgl. *foreword* bzw. S.201) selbst unzählige Male pro Tag wiederholt, um die Patientin zu beruhigen. Dies veranlasst den Erzähler zu der Reflexion: „This formula she [the woman attending Mrs. O'Hara] will repeat a dozen times a day – ay, a dozen times, till the wonder is that she also should not be mad“ (EfE Foreword). Wenn aber die Grenzen zwischen der Patientin und deren Pflegerin verschwimmen, kann es auch keine absolute Sicherheit mehr darüber geben, was ‚krank‘ und was ‚gesund‘ ist. Damit spiegelt sich in *An Eye for an Eye* jene spätviktorianische Unsicherheit wider, die die bourgeois-kapitalistische Ordnung auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens in jenen Jahren erfasste (vgl. Kapitel 4.5).

Dass der insgesamt unspektakulär gezeichnete *homme fatal* in Trollopes Roman untergeht und nicht wie die vergleichbare Figur John Willoughby in *Sense and Sensibility* seinen Verstrickungen relativ unversehrt entkommen kann, liegt wohl im jeweiligen Entstehungsdatum der beiden Romane begründet: John Willoughby war als *homme fatal* im Jahr 1811 noch ein literarischer Repräsentant der aufblühenden, zusehends dominanten Klasse; Fred Neville ist im Jahr 1870 ein literarischer Ausdruck einer mehr und mehr verunsicherten (bourgeois) Ordnung in einer zunehmend als dekadent empfundenen Zeit und daher in seinem Bestehen gewissermaßen *per se*

stärker gefährdet als Willoughby. Wie die beiden letzten *hommes fatals* der vorliegenden Arbeit zeigen werden, fanden die wachsenden Zweifel an der Stärke der bürgerlich-kapitalistischen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts ihren literarischen Ausdruck in Formen, die mit der Gestaltung Fred Nevilles nicht mehr viel gemein haben. Um den wachsenden ökonomischen und ideologischen Erschütterungen des *fin de siècle* passende Gesichter zu geben, wurden auch im Typus des *homme fatal* Grenzen (der Darstellung) gesprengt. Auf eine ebenso beeindruckende wie radikale Art und Weise geschah dies in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*.

6.5 Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891)

Dorian Gray ist einer der großen *hommes fatals* des *fin de siècle* und ein in seiner Exzesshaftigkeit ebenso verhängnisvoller wie unersättlicher Verführer innerhalb der von Krisen geschüttelten englischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 4.5). *The Picture of Dorian Gray* trug zu diesem Krisencharakter freilich selbst mit bei, löste Oscar Wilde mit der Darstellung seiner nicht nur sexuell skandalumwitterten, sondern am Ende gar zum Mörder degenerierenden Titelfigur doch einen Sturm der Entrüstung bei seinen Zeitgenossen aus. Regina Gentz weist darauf hin, dass dem Roman von der spätviktorianischen Kritik „Unmoral“⁵³¹ und eine „morbide Geisteshaltung“⁵³² vorgeworfen wurden. Der Literaturkritiker John Addington Symonds urteilte bei Erscheinen des Werkes empört: „If the British public will stand this, they can stand anything.“⁵³³ Innerhalb der Forschung wurde das bemerkenswerte Schicksal dieses *homme fatal* als Symptom für die unterschiedlichsten diskursiven Verwerfungen des speziell in konservativen Kreisen oft als dekadent empfundenen spätviktorianischen Lebens analysiert. Im Fokus der Analyse standen dabei unter anderem das unheimlich anmutenden Motiv des Doppelgängers⁵³⁴, die Liebes(un)fähigkeit des Titelhelden⁵³⁵ bzw. dessen

⁵³¹ Regina Gentz. *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*. Frankfurt am Main: Lang, 1995. S.263.

⁵³² Gentz. S.263.

⁵³³ Zitiert nach Gentz. S.263.

⁵³⁴ Alison Milbank argumentiert, dass Dorian's *alter ego* diesem die Chance gebe, sich in einer von kapitalistischen und materialistischen Paradigmata geprägten Welt seiner spirituellen

prinzipielle Monstrosität⁵³⁶ und der (im spätviktorianischen Sinne) Skandal der im Text angedeuteten Homosexualität⁵³⁷. Dorian Gray geht deutlich über *homme fatal*-Figuren wie den als bourgeois-durchschnittlich gezeichneten Fred Neville und auch den eher übermenschlich geprägten Castruccio hinaus: Oscar Wildes Verführer trägt Züge des Phantastischen⁵³⁸; seine Verführungskunst wird nicht nur einem einzelnen Opfer zum Verhängnis, sondern stürzt eine ganze Reihe von Figuren aller gesellschaftlichen Schichten ins Verderben; seine Abwehr von unerwünschter Kritik beschränkt sich nicht mehr nur auf Worte, sondern endet in der Ermordung des Kritikers. Als (Pseudo-)Dandy, Mörder und Monster⁵³⁹ übertritt Dorian so gut wie jede viktorianische Norm und

Realität näher zu kommen. Mit der Betonung der Bedeutung von *duality* nehme *The Picture of Dorian Gray* zudem die Erkenntnisse der (Freud'schen) Psychoanalyse vorweg. Vgl. Alison Milbank. "Sacrificial Exchange and the Gothic Double in *Melmoth the Wanderer* and *The Picture of Dorian Gray*." *Shaping Belief. Culture, Politics and Religion in Nineteenth-Century Writing*. Hgg. Victoria Morgan und Clare Williams. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. S.113-128.

⁵³⁵ Ernelle Fife analysiert Dorians narzisstisch geprägten Liebesmechanismen. Sie wendet C.S. Lewis' Konzept der Liebe auf Dorian an und kommt zu dem Urteil, dieser wäre zwar durchaus liebesfähig – jedoch nur solange, bis er sein ‚Liebesobjekt‘ zum Zwecke der „self-aggrandizement for personal, egotistical motives“ degradiere (S.110). Ernelle Fife. "The Moral Failure of Lewis's Four Loves in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Past Watchful Dragons: Fantasy and Faith in the World of C.S. Lewis*. Hg. Amy H. Sturgis. Altadena: Mythopoeic, 2007. S.109-123. Fife kommt zu dem Schluss, dass Dorian seine ‚gesunde‘ Liebe zu Sybil zu einer Verehrung ihrer Person hochstilisiere, die den ‚guten Kern‘ seiner Liebe pervertiere.

⁵³⁶ Monsterhaft erscheint Dorian in Anna Budziaks Studie *Text, Body and Indeterminacy. Doppelgänger Selves in Pater and Wilde*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.: „Devoid of the human capacity for change, for growth or decline, Dorian becomes strangely akin to the figure of Frankenstein's creation which is monstrous by being excluded from the cycle of human growth“ (S.256). Budziak sieht in der speziellen Konstellation, in der sich Dorian und sein Bildnis befinden, die spätviktorianische Faszination mit Dekadenzphänomenen widergespiegelt: „Victorian Decadence has two heroes: an effete aristocrat, and ‚the man of the laboratory‘ – a scientist obsessed with a desire to transgress the limits of knowledge just because they exist“ (S.258). Dorians Studium des Verfalls seines Portraits sei ebenso leidenschaftslos und kalt wie sein Studium anderer Personen (und entspreche damit dem Ethos „[of] cold objectivity and distance“ innerhalb der Wissenschaft im 19. Jahrhunderts (S.260)): „[T]he type of curiosity in Dorian Gray, though ostensibly passing for the interest typical of an artist, declines into the attitude of a Victorian vivisectionist.“ S.276.

⁵³⁷ Nikolai Endres stellt die Frage, weshalb Dorians (vermeintliche) Homosexualität im Text stets nur angedeutet sei, vgl. "Teaching *The Picture of Dorian Gray* as a 'Gay' Text." *Approaches to Teaching the Works of Oscar Wilde*. Hg. Philip E. Smith II. New York: The Modern Language Association of America, 2008. S.52-74 : „Since Dorian engages in so many crimes and since they are all mentioned, what does it mean that one crime [homosexuality] remains unspoken?“ (S.63). Endres findet diverse Indizien, die auf Dorians Männerliebe verweisen und kommt zu dem Schluss, „that homosexuality as a gay lifestyle is not necessarily applicable to the Victorian age“ (S.63) bzw. „[t]he depiction of homosexuality [in *The Picture of Dorian Gray*] is unsympathetic.“ (S.72). Als Grund für diese Form der Darstellung vermutet Endres: „Could it be that with Dorian's demise, Wilde may have wished to exorcise this aspect of his being – namely, the tragedy (as imposed by society) of homosexuality?“ S.71.

⁵³⁸ Bekanntermaßen altert (entsprechend Dorians Wunsch) statt dem *homme fatal* dessen Portrait, während das Model selbst auch in reiferen Jahren ‚rein‘ und wie ein Jüngling aussieht.

⁵³⁹ Monster im Sinne Budziaks, vgl. Fußnote 535.

dies nicht nur in seinen Handlungen, sondern darüber hinaus auch in deren (vermeintlich) ästhetizistischen Rechtfertigungen. Am Ende jedoch gelingt es ihm dabei weder, sich für seine Taten überzeugend vor sich selbst (geschweige denn, vor anderen) zu rechtfertigen, noch Schaden von sich abzuwenden. Dorian's ‚Konzept‘ geht nicht auf, der *homme fatal* endet im Tod – und dies nicht nur (moralisch) selbstverschuldet, sondern auch noch (unbeabsichtigt) durch die eigene Hand. Nikolai Endres zieht daher ein treffendes Fazit, wenn er, ausgehend vom Untergang des *homme fatal* durch den Versuch, sein *alter ego* (das Bildnis) zu zerstören, schreibt: „*Dorian Gray ends on a high note of modernism: dysfunctionality, failure, sycophany, frustration.*“⁵⁴⁰

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit entscheidende Frage danach, *weshalb* Dorian's Leben im Wesentlichen dysfunktional verläuft, lenkt den Blick auf die Einflüsse, denen die Titelfigur ausgesetzt ist. Esther Rashkin geht in ihrer psychoanalytisch orientierten Studie⁵⁴¹ von Wildes Roman davon aus, „that a complex saga of child abuse is inscribed cryptically within the narrative.“⁵⁴² Damit meint Rashkin nicht den sexuellen Mißbrauch, sondern den emotionalen, denn: „Dorian was exclusively dependent for emotional as well as physical survival upon a tyrannical, hateful grandfather.“⁵⁴³ Das Bildnis zeige daher auch nicht Dorian's 'wahres Ich', sondern die psychischen Effekte, die Dorian's Internalisierung der entwürdigenden und herzlosen Erziehung durch seinen Großvater zeitigten: „It is a portrait of his [Dorian's] subordination to the will of an aggressor.“⁵⁴⁴ Um den Aspekt des Einflussnehmens bzw. Beeinflusstwerdens geht auch es Michèle Mendelssohn, die die komplexe

⁵⁴⁰ Endres. S.72. Für Diane Mason lassen sich hingegen wesentlich ‚pragmatischere‘ Ursachen für Dorian's Degenerierung finden: exzessiver Opiumkonsum sowie übermäßige Masturbation. Vgl. Diane Mason *The Secret Vice. Masturbation in Victorian fiction and medical culture*. Manchester: Manchester University Press, 2008. S.123-137.

⁵⁴¹ Vgl. Esther Rashkin. *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. New York: suny, 2008. S.157-199.

⁵⁴² Rashkin. S.158.

⁵⁴³ Rashkin. S.164. Rashkin sieht einen Grund für die Kälte Lord Kelsos darin, dass dieser nicht nur der Großvater, sondern auch der Vater Dorian's sei, sprich: dass Dorian die Frucht eines Inzestes sei, die den Vater/Großvater permanent daran erinnere, dass er einem Bastard(sohn) das Leben gab. Vgl. S.179ff. Darüber hinaus erkennt Rashkin in Wildes Roman auch eine Auseinandersetzung mit den Spannungen innerhalb des britisch-irischen Empire und fasst ihre Erkenntnisse daher so zusammen: „[...] *The Picture of Dorian Gray* is a novel about grandfathers, fathers, and paternalistic colonizers in which art and politics intertwine, and in which a de-metamorphosing picture speaks cryptically of the haunting effects upon children and nations of rape and plantation, abuse and imperialism.“ S.198.

⁵⁴⁴ Rashkin. S.166.

persönliche wie künstlerische Beziehung zwischen Oscar Wilde und Henry James untersuchte und *The Picture of Dorian Gray* daraufhin analysierte, wie sehr sich „Wilde’s personal drama of influence“⁵⁴⁵ darin widerspiegelt. Dabei stellt Mendelssohn fest, dass der entscheidende Einfluss auf Dorian innerhalb des Romans Lord Henry ist, „the greatest agent of change in the novel.“⁵⁴⁶ Seine Macht, Dinge mit Worten zu verändern, zu deformieren, zeige sich nicht nur an den Verwandlungen, die Dorian durchlebe, sondern ebenso an jenen Mutationen, die dessen Portrait zeige: „Lord Henry’s forceful rhetoric alters both the picture and Dorian himself. His expressions give voice to the painting and imbue it with a depth and complexity that far exceed Basil’s.“⁵⁴⁷ Die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, dass mit Blick auf die Veränderungen des Portraits eher Basils Einfluss als der Lord Henrys der entscheidende ist – dennoch steht Mendelssohns Studie mit ihrer dem Wort attestierten Macht im Prinzip auch dem nahe, was im Folgenden in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden soll: eine durch die Thesen Lacans geprägte Analyse eines *homme fatal*, der (wie kaum ein anderer vor ihm) Anlass dazu gab, die Paradigmata der spätviktorianischen Kultur unter den unterschiedlichsten Vorzeichen zu hinterfragen.

Interessanterweise begegnet dem Leser ein zutiefst Lacan’sches Motiv bereits im sogenannte *Preface*, das dem eigentlichen Romangeschehen vorangestellt ist: „It is the spectator, and not life, that art really mirrors“ (PDG, *The Preface*).⁵⁴⁸ Was als ‚Verteidigung‘ seines Werkes gegen die Vorwürfe der Unmoral gedacht war⁵⁴⁹, ist auch das zentrale Motiv innerhalb des Romans selbst: Der Prozess der Spiegelung bzw. der diesem Prozess inhärente Anteil

⁵⁴⁵ Michèle Mendelssohn. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. S.158.

⁵⁴⁶ Mendelssohn. S.153. Mendelssohn findet einen interessanten Hinweis innerhalb des Romans darauf, dass Henry James tatsächlich einen für Wilde ebenso bedeutenden wie bedrohlichen Einfluss darstellte: „As to Wilde’s relationship to Henry James, it may be encapsulated in the observation that Dorian is influenced by a man named Henry and almost murdered by another named James.“ S.158.

⁵⁴⁷ Mendelssohn. S.154.

⁵⁴⁸ Sämtliche Zitate aus *The Picture of Dorian Gray* entstammen der folgenden Ausgabe: Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. [1891]. London: Penguin, 2003.

Es gibt im Übrigen noch weitere Stellen im *preface*, in denen das Spiegelmotiv vorkommt: „The nineteenth-century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in the mirror.“ Und: „The nineteenth-century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.“

⁵⁴⁹ „The preface seeks to reply directly to many of the specific criticisms of the moral atmosphere that characterized the serialized version“ beurteilt Michael Patrick Gillespie die Funktion des *preface*. Vgl. Michael Patrick Gillespie. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gainesville: University of Florida Press, 1996. S.55.

an *méconnaissance* und Aggression (vgl. Kapitel 2.1). Einmal mehr steht der verhängnisvolle Verführer in einem äußerst spannungsreichen Verhältnis zwischen den narzisstischen Anteilen im Bereich des Imaginären und den Grenzen, die diesem durch die Symbolische Ordnung auferlegt werden. Dennoch ist Dorian, wie zu zeigen sein wird, nicht einfach nur eine Variation etwa Fred Nevilles. Analog zu den im *fin de siècle* anzutreffenden zentrifugalen Bewegungen, in denen eine Großzahl vermeintlich unantastbarer Sicherheiten und Gewissheiten des patriarchalisch-bourgeois Weltbildes aus ihrer Bahn geworfen wurden (vgl. Kapitel 4.5), erscheint dieser spätviktorianische *homme fatal* als Verführer, der radikal jegliche Art von Grenze und Gewissheit sprengt. Dies liegt zum einen darin begründet, dass er sich auf magisch anmutende Weise der biologischen Natur zu entziehen vermag und das Bildnis an seiner Stelle die Spuren seines Lebens tragen lässt. Die Radikalität äußert sich zum anderen aber auch in einem *quantitativ* maßlosen Rausch des Verführens, wie er in den *hommes fatals* früherer Dekaden nicht zu finden ist.

Vor diesem Hintergrund wirkt Dorians eigentlich exklusive gesellschaftliche Position beinahe etwas unspektakulär: Er wächst auf in der Welt von spätviktorianischen Dandys, Aristokraten und Künstlern – also inmitten von gesellschaftlichen Gruppen, die am Ende des 19. Jahrhunderts vergleichsweise ex-zentrische Positionen einnehmen und als Gegenpole zum bürgerlichen Ideal des Philantrop-Rationalen gelten können.⁵⁵⁰ Der Roman hält dabei thematisch weitgehend Abstand zu der herrschenden bourgeois Ideologie seiner Zeit und beschäftigt sich vorwiegend mit den Milieus des Adels und des Künstlertums. Jene Stellen, an denen die Welt der Dandys und Aristokraten mit der der Bourgeoisie kontrastiert wird, dienen gewissermaßen als Projektionsfläche für eine besonders kontrastive und daher markante Darstellung adeliger bzw. dandyhafter Exzentrik in Habitus, Rhetorik und Lebensart. Eine Ausnahmeposition stellt Basil Hallward dar, der zwar als Künstler auftritt, dessen Rhetorik aber eine zutiefst bürgerliche Prägung verrät. Er bildet das diskursive Gegengewicht zu Lord Henry Wotton, dem Prototypen des Dandys. Einen weiteren innergesellschaftlichen Kontrast findet man in der Beziehung zwischen dem Dandytum einerseits und dem Arbeitermilieu

⁵⁵⁰ Oscar Wilde selbst definierte seinen Roman als „an essay on decorative art. It reacts to the brutality of plain reason.“ Zitiert nach Aatos Ojala. *Aestheticism and Oscar Wilde. Part I 'Life and Letters'*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy, 1954. S.205.

andererseits. Der Kontakt zwischen diesen beiden eigentlich völlig inkompatiblen Milieus ergibt sich in einer einzigen Figur: dem Titelhelden und *homme fatal* Dorian Gray, der im Laufe der Erzählung zum gehetzten Wanderer zwischen sämtlichen Welten und Milieus wird.

Interessanterweise handelt der Roman nun aber keineswegs nur oder überwiegend von Dorian, sondern beinahe ebenso ausgeprägt von seinem Portrait. Dieses Portrait erfüllt auf mystische Weise Dorians Wunsch, auf ewig jung zu bleiben. Das Bildnis altert und zeigt die (negativen) Lebensspuren, die eigentlich sein Model tragen müsste. Der Bogen, der sich zwischen dem Model und seinem unheimlichen Portrait zu Beginn aufspannt, scheint Dorian im Sinne Lacans überhaupt erst mit dem Spiegelstadium zu konfrontieren, denn bis zu diesem Punkt erinnert dieser eher an die unberührte Quelle, in die Narziss letztlich blickt, als an Narziss selbst. In Lord Henrys Wahrnehmung heißt es dazu: „One felt that he [Dorian] had kept himself unspotted from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him“ (PDG 19). Dorian wirkt, als wäre er in eine Ruhe und Einheit gebettet, die außerhalb aller Reflexion liegt. Die Faszination, die er zu Beginn noch unwissentlich ausübt, gründet in einer Reinheit der Ausstrahlung und in einer körperlichen Schönheit, die in Basil und Lord Henry ein mächtiges Begehren auslösen. Für den Künstler Basil scheint Dorians unberührtes Wesen die Zweckmäßigkeit, Nüchterheit und Diskursivierung der viktorianischen Ordnung zu transzendieren und den Horizont hin zu einer Sicht der Dinge zu erweitern, die vorher unmöglich war:

There is nothing that Art cannot express, and I know that the work I have done, since I met Dorian Gray, is [...] the best work of my life. But in some curious way [...] his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now re-create life in a way that was hidden from me before. (PDG 13)

Bemerkenswerterweise beginnt der *homme fatal* des Romans also damit, eine im Sinne Baudrillards ‚wahre‘ Verführung zu initiieren, die es Basil ermöglicht, einen Raum hinter den konventionellen Begrenzungen des Symbolischen zu erkennen und darin vollkommen neue Wege zu beschreiten.

Lange hält dieser Zustand der Irreflexion jedoch nicht vor, denn Basils Portrait initiiert in Dorian den Prozess der Lacan'schen Spiegelung: Dorian

(v)erkennt⁵⁵¹ sich zum ersten Mal selbst und errichtet auf der imaginären Basis zu seinem Abbild seine Identität: „I am in love with it [the portrait], Basil. It is part of myself. I feel that“ (PDG 29). Nachdem Dorian über die Beziehung zum kleinen anderen sein Ich (moi) etabliert hat, gerät er unter den Einfluss der Symbolischen Ordnung, die fortan sein Dasein wesentlich mitbestimmen wird, die versucht, sein dem Mangel an Sein entwachsendes Begehren zu steuern und zu regulieren. Der Name-des-Vaters, der große Andere – um diese Position streiten nach der Subjektwerdung Dorians zwei Kontrahenten, die unterschiedlicher kaum sein könnten: Der insgesamt eher bürgerlich geprägte Künstlervater Basil Hallward, der die seelische Reinheit, die er in Dorian spürt, zu kultivieren sucht und ihm, in Dorians herablassenden Worten „good advice“ (PDG 55) gibt; und Lord Henry Wotton, ein Dandy *par excellence*, der großen Gefallen daran findet, den noch kindhaft erscheinenden Dorian nach seinen dandyhaften Vorstellungen zu formen. Bezeichnenderweise bleiben sowohl die Stellen des wahren, biologischen Vaters wie auch die der (verbotenen) Mutter in Dorians Biographie unbesetzt: Dorian wuchs als Waise bei seinem adeligen Großvater Lord Kelso auf, „left to the solitude and tyranny of an old and loveless man“ (PDG 37). Dieser hatte auf intrigante Weise dafür gesorgt, dass Dorians unstandesgemäßer leiblicher Vater in einem inszenierten Duell getötet wurde, woraufhin Dorians (aristokratische) Mutter an gebrochenem Herzen starb.⁵⁵²

So wird der für Dorian deutlich prägendste Einfluss außer dem seines eigenen Bildnisses der durch seinen geistigen Mentor Lord Henry, der sich seinerseits wie Dorian an dieser Lehrer-Schüler-Beziehung berauscht:

There was something terribly enthralling in the exercise of influence. No other activity was like it. To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume; there was real joy in that [...]. (PDG 37)

⁵⁵¹ Im Sinne der Lacan'schen *méconnaissance*.

⁵⁵² Es ließe sich wohl darüber nachdenken, ob Dorians beträchtlich verspätete ‚Initiation‘ zum Lacan'schen Subjekt nicht in der Tatsache begründet liegt, dass er nie durch das Drama des Verbots der Mutter gehen musste. Da dies aufgrund der wenigen Informationen, die wir über Dorians Kindheit erfahren, doch sehr im Bereich der Spekulation läge, soll darauf verzichtet werden.

Lord Henrys Einfluss auf Dorian ist zunächst – verglichen mit dem Basils – der bedeutend stärkere, was sich bereits im ersten Gespräch abzuzeichnen beginnt: Fasziniert lauscht der etwa 20-jährige Dorian den paradox anmutenden, zutiefst anti-bourgeoisien Worten Lord Henrys und scheint dabei zum ersten Mal die Macht der Sprache, des großen Anderen zu erkennen: „Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! [...] Mere words! Was there anything as real as words?“ (PDG 22).⁵⁵³ Die Worte, die Dorian bei seinem so ungemein verzögerten Eintritt in die Symbolische Ordnung empfangen, sind jene des Dandyismus, der, wie Hans-Joachim Schickedanz schreibt, „der letzte Versuch [ist], den Menschen durch die Form vor drohender Nivellierung zu retten, das Gefühl der Leere zu beseitigen, das der Zusammenbruch der christlichen Schöpfungseinheit herbeigeführt hatte.“⁵⁵⁴ (vgl. Kapitel 5.4). Eben dieses Gefühl der Leere scheint von nun an auch der reflektierende Dorian zu spüren, der allein in seiner eigenen Schönheit das zu finden glaubt, was den Mangel an Sein zu kompensieren vermag: „Lord Henry is perfectly right. Youth is the only thing worth having. When I find that I’m growing old, I shall kill myself“ (PDG 28).

In jenem symbolischen Raum, den Dorian betritt, wird die Verachtung der bürgerlichen Ordnung durch die erhabene Form der gewitzten, rhetorisch anspruchsvollen Selbstinszenierung und eine unbedingte Distanz zum Leben konterkariert – wobei Leben hier nicht allein die als vulgär betrachtete bourgeoise Weltordnung bezeichnet, sondern auch die realere Seite des ‚Natürlich‘-Sinnlichen (dazu passend Lord Henrys Konter auf Basils Vorwurf, dessen Zynismus wäre schlichtweg eine Pose: „Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know“ (PDG 8)).

Lord Henrys Dandytum stellt den Versuch dar, sich der Einverleibung durch die Bourgeoisie in einer Form zu entziehen, die, wenn sie eine wahre Abgrenzung ermöglichen soll, sämtliche bürgerlichen Werte *ad absurdum* führen muss. Dennoch kann nicht übersehen werden, dass sich selbst Lord Henry den Konventionen seiner Zeit insofern kaum zu entziehen mag, als auch

⁵⁵³ Camille Paglia formuliert den Einfluss Henry Wottons auf Dorian treffenderweise so: „Lord Henry plays upon Dorian, lips girlishly parted, as if he were a stringed instrument, to which Europe gives hourglass female shapes.“ Paglia. S.518.

⁵⁵⁴ Schickedanz. S.14.

er ein Leben nach den kapitalistischen Maximen des Konsums führt. Sein Lebensstil ist bei genauerer Betrachtung durchaus nicht weit von dem der verachteten Bourgeoisie entfernt, nur gelingt es Dorians Mentor immer wieder, dies durch unwiderstehlich paradoxe Wortkunst zu kaschieren. In diesem Universum der Rhetorik, in dem die Distanz zum Bürgerlichen aufrecht erhalten wird, verliert sich Dorian zusehends. Dabei übersieht er auch eine der wesentlichsten Maximen des Dandyismus, die Lord Henry wiederholt betont, die Forderung nach einem *ästhetizistisch* ausgerichteten Leben: „I never quarrel with actions. My only quarrel is with words“ (PDG 186) bzw. „If a man treats life artistically, his brain is his heart“ (PDG 204). An anderer Stelle: „It is the brain, and *the brain only*, that the great sins of the world take place [...] [meine Hervorhebung]“ (PDG 21).

Dorian aber versteht die Symbolische Ordnung, in die er sich einzureihen glaubt, nicht bzw. er interpretiert Lord Henrys Aussagen falsch, was für die Entwicklung des Romangeschehens von größter Bedeutung ist und Dorian einen Weg beschreiten lässt, den sein Mentor gerade nicht meinte.⁵⁵⁵ Ebenso

⁵⁵⁵ Nicht nur Dorian scheint seinen Mentor falsch zu verstehen. Auch in der Sekundärliteratur wurde Lord Henrys ‚Botschaft‘ nicht selten als hedonistisch-diabolisch gedeutet: Für Donald Lawler ist Wotton „a diabolical student of human nature“, der Dorians „purity of spirit“ verderben wolle. Vgl. Donald Lawler. *An Inquiry into Oscar Wilde's Revisions of The Picture of Dorian Gray*. New York: Garland Publishing, 1988. S.117/8.

In den Augen von Norbert Kohl trägt Lord Henry mephistophelische Züge. Vgl. Norbert Kohl. *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg: Winter, 1980. S.248.

Elaine Smith erkennt in Wottons Unterweisung von Dorian ein „training in the art of debauchery.“ Elaine Smith. „Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*: A Decadent Portrait of Life in Art – or Art in Life.“ *Publications of the Arkansas Philological Association* 19:1, 1993. S.23-31; hier: S.28.

Michael Patrick Gillespie schließt sich dieser Meinung an und wirft Lord Henry vor, er lehne Verbrechen nur deswegen ab, weil er zu feige sei, die Ausmaße seiner Weltanschauung wahrzuhaben: „Lord Henry [...] continues to resist confronting the full implications of New Hedonism [...]“ Vgl. Michael Patrick Gillespie. *The Picture of Dorian Gray. ‚What the World Thinks Me‘*. London: Twayne, 1995. S.69.

Die Meinung, Wotton habe die Korruption von Dorians Charakter im Sinn, teilt auch Robert Keith Miller. Er hält Lord Henry für einen der großen Verführer nach dem Grundsatz, „that one should do whatever feels good.“ Vgl. Robert Keith Miller. *Oscar Wilde*. New York: Ungar, 1982. S.27.

All diese Interpretationen der Position Lord Henrys greifen m.E. entschieden zu kurz und übersehen/übergehen, dass Lord Henry ein Dandy durch und durch ist und der Roman im Prinzip kein Indiz dafür liefert, dass seine ästhetizistischen Maximen nicht ernst zu nehmen wären. Korrekt beschrieben wird das Verhältnis zwischen Dorian und Lord Henry von Bonnie J. Robinson, die zu dem Schluss kommt, dass Dorians „turn [...] to action and influence“ (S.151) Oscar Wildes eigenes Konzept vom Individuum *ad absurdum* führe. Dieses beruhe auf „Decadent qualities of artificiality, aestheticism, contemplation, and relativity“ (S.151). Bonnie J. Robinson. „The Perversion of Decadence: The Cases of Oscar Wilde's Dorian Gray und Salome.“ *Decadences. Morality and Aesthetics in British Literature*. Hg. Paul Fox. Stuttgart: Ibidem, 2006. S.151-171.

wenig versteht Lord Henry, dass sein Zögling die Lehren des Dandys *ad absurdum* führt, was in seinem Fall wohl darauf zurückzuführen ist, dass er, wie ihm Basil Hallward einmal vorwirft, ohnehin kein ernsthaftes Interesse an anderen hat: „You don't understand what friendship is, Harry [...] – or what enmity is, for that matter. You like everyone; that is to say, you are indifferent to everyone“ (PDG 11). Diese Gleichgültigkeit ist mitverantwortlich dafür, dass der Meister nicht erkennt, wie sehr sein Schüler versagt. Dorian driftet hinab in die Welt des „new Hedonism that was to re-create life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival“ (PDG 126). Dorians Drang, den Mangel an Sein zu füllen, wird unersättlich und mündet in eine Hetzjagd nach sinnlichen und intellektuellen Eindrücken, wobei gerade die Sinne von zunehmender Bedeutung sind: „He felt keenly conscious of how barren all intellectual speculation is when separated from action and experiment. He knew that the senses, no less than the soul, have their spiritual mysteries to reveal“ (PDG 128f). Von Lord Henry unbemerkt mündet Dorians Hunger nach sinnlichen Erfahrungen in zahllose, nicht näher beschriebene, aber offenbar erotische und auch homoerotische Skandale innerhalb des aristokratischen Milieus und der gehobenen Mittelschicht Londons. Das Begehren wird zur maßlosen Gier, die durch den nach Lacan (vgl. Kapitel 2.1-2.3) nicht zu füllenden Mangel an Sein, durch den erzwungenen Verzicht auf die volle Präsenz ausgelöst wird und die sich innerhalb der Symbolischen Ordnung auf die verschiedensten kulturellen Ersatzobjekte verlagert. Wie kaum ein *homme fatal* vor ihm, versucht Dorian die Leere in sich, die er erst mit 20 Jahren entdeckt zu haben scheint, in einem mengenmässig nicht begrenzten Taumel durch die Signifikantenreihen zu füllen. In dieser nicht endenden Hetzjagd verliert sich Dorian schließlich vollkommen.⁵⁵⁶

Den Anfang seines seelischen Verfalls bildet dabei ausgerechnet eine (neben der Basils durch Dorian) weitere ‚wahre‘ Verführung, die der *homme fatal* in seiner Beziehung zu der unbekannten Schauspielerin Sibyl Vane initiiert: Dorian verliebt sich in sie, weil sie ihn in ihrer außergewöhnlichen Kunst auf der Ebene des Imaginären anspricht. Auf der Bühne entwirft sie Bilder, die Dorian

⁵⁵⁶ Der Narzissmus, der Dorian innewohnt, verhindert laut Paglia auch, dass der *homme fatal* sich der Konsequenzen bewusst wird, die seine Handlungen für seine Opfer haben: „The beautiful boy is never deeply moved by the distasters he brings on his admirers, since he is scarcely aware of anything outside himself.“ Paglia. S.524.

das Gefühl geben, all jene Emotionen und Leidenschaften zu erleben, die in Shakespeares Dramen stecken. Sibyl aber erkennt unter dem Einfluss ihrer Liebe zu Dorian, dass ihr bisheriges Leben auf eine Phantasiewelt beschränkt ist und auf der Bühne nachgespielte Gefühle keinen Ersatz für eine volle emotionale Präsenz in einer wahrhaftigen Beziehung zu einem anderen Menschen darstellen. So wie Lord Henry Dorian zur Reflexion brachte, so löst dieser Sibyl (allerdings ungewollt und unwissentlich) aus der Welt des Imaginären:

It was only in the theatre that I lived. [...] The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came – oh, my beautiful love! – and freed my soul from prison. You taught me what reality really is. [...] My love! my love! Prince Charming! Prince of life! I have grown sick of shadows. You are more to me than all art can ever be. (PDG 84)

Wie schon im Falle Basil Hallwards öffnet Dorians Wesen eine andere Person für völlig neue Horizonte, verführt sie in Welten, die zuvor nicht sichtbar waren. Diese positive Wirkung Dorians auf andere ist bemerkenswert und darf innerhalb der Struktur des Romans nicht gering geachtet werden. Im Falle Sibyl Vanes wie im Falle Basil Hallwards operiert Dorian in einem symbolischen Universum, in dem er im Sinne Baudrillards ein Spiel, ein Duell, eine Herausforderung, eine Reversion der Realitäten initiiert. Baudrillards Thesen treffen auf Dorian deutlich zu:

Verführen heißt schwach machen. Verführen heißt schwach werden. Wir verführen durch unsere Zerbrechlichkeit, niemals durch unsere Fähigkeiten oder durch starke Zeichen. Wir verführen durch unseren Tod, durch unsere Verwundbarkeit, durch die Leere, die uns bedroht. Das Geheimnis liegt darin, wie man mit diesem Tod spielt, dem es am Blick, an der Geste, am Wissen und am Sinn mangelt.⁵⁵⁷

Dorians Wirkung beruht gerade auf seinem kindhaften Wesen, das dem Imaginären noch so verhaftet scheint. Der mächtige Mangel, den Dorian nach seiner Initiierung durch Lord Henry in sich selbst entdeckt und der durch nichts zu füllen scheint, berührt Sibyl auf eine Weise, die ihre Identität deutlich erschüttert. Ihr Leben im Spiegel der Figuren, in Worten, die nicht ihre eigenen

⁵⁵⁷ Baudrillard. *Von der Verführung*. S.116.

sind, bricht auseinander und löst das Begehren nach einem eigenen, wahrhaftigeren Dasein aus. In ihrer Einschätzung, Dorian könne diesen Schritt verstehen, ja gar gutheißen, irrt sie jedoch gewaltig. Die gegenseitige Verführung, in der beide sich befanden, die beide verzauberte und die Dorian sogar zu dem Entschluss trieb, Sibyl zu heiraten, zerbricht daran, dass Dorian den Weg, den Sibyl durch ihn beschreitet, nicht folgen kann, dass er ihn vielmehr ganz und gar verachtet:

[Y]ou have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid. [...] Without your art you are nothing. (PDG 85)

Was Dorian hier äußert, erscheint wie der reinste Ausdruck des henry'schen Dandytums: Begehrtswert sind ihm allein Sibyls Posen, ihre Gesten und Sinnesreize. Als sie deren Macht verliert, verliert sie unweigerlich auch Dorian. Dabei scheint es, als liege Sibyls ‚Verbrechen‘ darin, dass ihre Loslösung aus dem reinen Narzissmus eine Kränkung der Pose des Dandys ist, eine unerwünschte Spiegelung, in der Dorian eben das zu sehen bekommt, was er unter keinen Umständen sein will: die konventionelle soziale Rolle des Liebenden, der an Sibyls Seite im Raum des Symbolischen steht. Sibyls Weg stellt Dorians Verhaftung im Imaginären spiegelartig in Frage und muss vernichtet werden, weil er seine Strukturen der Identitätsbildung überfordert und erschüttert. Dorians mächtiger Narzissmus, der durch die Dandyrhetorik Lord Henrys weiter verstärkt wird, ist hier nicht zu überwinden.

Dass diese Identität aber keineswegs stabil ist, zeigt sich im Anschluss an jene Szene, in der Dorian Sibyl mit letztlich sadistischer Lust das für sie schockierende Ende seiner Liebe mitteilt. In den Gesichtszügen seines Portraits beginnt sich nämlich die Grausamkeit abzuzeichnen, die Dorian an sich selbst zunächst nicht wahrnimmt. Was aber schlägt sich im Spiegel nieder? Das Lacan'sche Ich (je) als Symptom eines eigentlich ‚guten Herzens‘? Oder spiegelt das Portrait nicht vielmehr die Symbolische Ordnung wider, die Imperative des Namens-des-Vaters, dessen moralischer Autorität Dorian sich nun ausgeliefert fühlt? Wie aber sollte das Spiegelbild zur väterlichen Instanz werden, wenn es einen Mann abbildet, der beim Zeitpunkt des Entstehens

seines Portraits noch gar nicht in die Symbolische Ordnung eingebunden war? Die Antwort liegt offenbar nicht beim Objekt, sondern beim Künstler selbst. Auf Lord Henrys Insistieren, er möge doch bitte erklären, warum er das Bild partout nicht ausstellen wolle, antwortet Basil Hallward: „My heart shall never be put under [the] microscope [of the world]. There is too much of myself in the thing, Harry – too much of myself!“ (PDG 14). Das Portrait spiegelt also nicht nur Dorian in narzisstischer Weise wider, sondern scheint nun auch dem Ausdruck zu verleihen, was Basil Hallwards Persönlichkeit prägt: den starken Hang zu einem moralisch einwandfreien Leben, den philanthropisch-bürgerlichen Wunsch nach einem rücksichtsvollen Umgang mit anderen, den christlichen Sittenkodex.

Dieses Eingreifen des Namens-des-Vaters löst in dem bis dahin völlig ungerührten Dorian einen heftigen Prozess der Reue aus, der schließlich im Entschluss mündet, Sibyl zu heiraten. Deren Selbstmord macht dieses Vorhaben allerdings unmöglich und bindet Dorian in der zusehends isolierten Beziehung an sein *alter ego*, dessen Gesichtsausdruck nach Sibyls Freitod merkbar höhnisch und sadistisch wirkt. In Lacan'scher Diktion: Der (durch Basil Hallward repräsentierte und) an Moral und Sittlichkeit orientierte Name-des-Vaters gibt seine eigene obszöne Unterseite preis, er mutiert zum Über-Ich (vgl. oben S.41-44). Das Über-Ich zelebriert die *jouissance*, die Dorian's fataler Einfluss auf Sibyl letztlich generierte: „It [the picture] had received the news of Sibyl Vane's death before he [Dorian] had known of it himself. [...] The vicious cruelty that marred the fine lines of the mouth had, no doubt, appeared at the very moment that the girl had drunk the poison [...]“ (PDG 101). Die ‚Botschaften‘ seines Portraits, denen Dorian mit Blick auf die Tragödie um Sibyl ausgesetzt ist, sind höchst ambivalent. Sie lauten einerseits: „Geh in dich und tu Buße!“ (im Sinne des Namens-des-Vaters) und andererseits: „Geh raus und tu es wieder! Lebe den Exzess!“ (im Sinne des Über-Ich). Damit aber nicht genug: Unter dem Einfluss von Lord Henry gerät der Suizid Sibyls in Dorian's Wahrnehmung außerdem zu einem wie eine griechische Tragödie anmutenden Spektakel, das gewissermaßen nur unter stilistischen Gesichtspunkten von Bedeutung ist (vgl. PDG 99-102). Somit vereinen sich in den Dorian ‚angebotenen‘ Interpretationen des Freitodes im Prinzip die drei Lacan'schen Felder des Imaginären (Lord Henrys ästhetizistische Auslegung), des

Symbolischen (Basil Hallwards bürgerliche Moral im Portrait, Recht und Sitte) und des Realen (der Über-Ich-Anteil im Portrait, die versteckte Aufforderung zu mehr *jouissance*). Bevor der Kampf um die ‚Deutungshoheit‘ der Katastrophe entschieden werden kann, wird das verräterische Bild aus Vorsichtsgründen im Dachgeschoss weggesperrt und mit wachsender Faszination studiert:

He [Dorian] grew more and more [...] interested in the corruption of his soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead, or crawled around the heavy sensual mouth. (PDG 124)

Dorian, der Mann, dem der Eintritt in die Symbolische Ordnung nur mit einer immensen Verspätung gelingt, taumelt fortan zwischen der Faszination des eigenen seelischen Verfalls, der immer unsteteren Suche nach immer bizarreren Eindrücken, Sinnesreizen und erotischen Impulsen und jenem Teil seines Ich, der ihn als schlechtes Gewissen quält (der Name-des-Vaters). Die am Ende dominierende Kraft ist jedoch das Über-Ich, die obszöne Unterseite der bourgeoisen Moralvorstellungen (Basil Hallwards), der Drang nach Mehr-Genießen. Die moralische Verkommenheit, die das Bildnis seinem Model und über Jahre hinweg einzigen Betrachter vorwirft bzw. lobend ‚attestiert‘ (je nachdem, ob man sich auf den Namen-des-Vaters oder das Über-Ich bezieht), lassen in Dorian eine ‚schaurige‘, zwiespältige Faszination mit seinem *alter ego* erwachsen:

[H]e would sit in front of the picture, sometimes loathing it and himself, but filled, at other times, with that pride of individualism that is half the fascination of sin, and smiling with secret pleasure at the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own. (PDG 135)

Dorians äußerliche Schönheit wird zusehends konterkariert durch seinen stetig wachsenden Hang zum Hässlichen: „Ugliness that had once been hateful to him [Dorian] because it made things real, became dear to him now for that very reason“ (PDG 177f). Diese perfekte Spaltung in den ‚öffentlichen‘ Raum der makellosen und gewinnenden Erscheinung und den ‚dunklen‘ Raum der Obszönität, Skrupellosigkeit und der Lust am Verfall ermöglicht es Dorian, sich zu einem *homme fatal* von bis dahin nicht gekanntem Ausmaß zu entwickeln:

Auf der Jagd nach *jouissance* wird Dorian zum Meister der vulgären Verführung. Sie ist zweckgerichtet, funktional und damit wieder an die symbolische Ordnung gebunden: Es ist die Verführung im Zeichen der Lustmaximierung, eine Erfüllung des kapitalistischen Paradigmas vom Mehrwert. Die düsteren Gerüchte, die irgendwann auch Dorian's größten Verehrer Basil Hallward erreichen, werden nicht näher präzisiert, doch als Quintessenz aller Vorwürfe kann Basils Bemerkung gegenüber Dorian gelten: „They say you corrupt everyone with whom you become intimate, and that it is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after“ (PDG 145). Basils Erkenntnis „Sin is a thing that writes itself across a man's face. It cannot be concealed“ (PDG 143) erweist sich als tödlicher Irrtum – tödlich deswegen, weil Dorian Basils moralische Vorwürfe nicht länger ertragen kann und den Schöpfer seines Namens-des-Vaters/Über-Ich kurzerhand und ohne bedeutende Reuegefühle umbringt. Am Ende zeigt sich, dass Dorian seiner ausgeprägten Nähe zur *jouissance* nicht auf Dauer standhalten kann und es reift der Entschluss, sich des Drucks des Namens-des-Vaters/Über-Ich endgültig zu entledigen, das Bildnis zu ‚töten‘: „It had been like conscience to him. Yes, it had been conscience. He would destroy it. [...] [W]ithout its hideous warnings, he would be at peace“ (PDG 212). Was Dorian übersieht, ist, dass er mit dem Auslöschen des Namens-des-Vaters/Über-Ich zwangsläufig auch den Exzess des Lebens auslöscht und letztlich die gesamte Struktur (des Mangels), die diesen ermöglicht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dorian's Entwicklung entgegen vieler in der Sekundärliteratur vertretenen Ansichten im Wesentlichen *nicht* dem Einfluss Lord Henry's geschuldet ist, denn eine Umsetzung von dessen Dandytum hätte den Weg in die vulgäre Verführung, die *jouissance* und den Mord geradezu ausgeschlossen. Das Bildnis als Ausdruck der bürgerlichen Vorstellung von Moral, Recht und Sittlichkeit ist der tatsächliche Katalysator für Dorian's Verwandlung in eine radikalisierte Version bürgerlich-kapitalistischer Paradigmata: Die Maßlosigkeit Dorian's erfüllt den kapitalistischen Exzess des Mehrwerts/Mehr-Genießens; die Skrupellosigkeit Dorian's hinter seinem strahlenden Äußeren spiegelt den Konflikt wider, der im Ideal des Viktorianismus darin besteht, zur gleichen Zeit philanthropisch und individualistisch-durchsetzungsstark zu sein. Dabei geht dieser *homme fatal*

über seine Vorläufer insofern hinaus, als er seine Jagd nach *jouissance* in einem rausch- und soghaften Taumel durchlebt, der keine Konzentration auf lediglich ein oder zwei zu Verführende kennt, sondern eine ganze Kette von Opfern nach sich zieht; darüber hinaus durchläuft Dorian's Verführung offenbar sämtliche Gesellschaftsschichten vom Hochadel bis zum Proletariat; so konfrontiert der schockierte Basil Dorian am Ende des Romans mit den Gerüchten, dieser würde sich in den „foulest dens in London“ (PDG 145) herumtreiben, was auch nicht dementiert wird. Damit wird dieser *homme fatal* zum Sinnbild für eine fundamentale und alles erfassende Verunsicherung innerhalb der gesamten Breite einer Kultur, die die Mitverantwortung an den diagnostizierten Dekadenzphänomenen ihrer Epoche nicht wahrhaben wollte. So sind es letztlich Dorian's eigene Worte gegenüber Basil, die die Spaltung zwischen bourgeois-philantrophischer Selbstwahrnehmung und kapitalistischem Exzess beschreiben: „My dear fellow, you forget that we are in the native land of the hypocrite“ (PDG 145). Das Exzesshafte der Verführung hat in Dorian allerdings noch nicht den Höhepunkt in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts erreicht. Dorian rüttelt zwar energisch an den Fundamenten seiner Zeit, doch zum Einsturz bringt er sie nicht, da ihm die Fähigkeit fehlt, den Schritt ins Reale konsequent zu Ende zu gehen. Dies sollte einem *homme fatal* vorbehalten sein, der alle seine Vorgänger überragt und der dem Motiv der Verführung eine dramatische und gleichzeitig finale Wende im 19. Jahrhundert geben sollte: Graf Dracula.

6.6 Bram Stokers *Dracula* (1897)

Dracula stellt in der Reihe der hier analysierten *hommes fatals* die radikalste Form verhängnisvoller Verführung und zerstörerischen Begehrens dar. In der Beschreibung seiner ‚Monsterhaftigkeit‘ geht der aristokratische Vampir weit über die eher bourgeois gezeichneten Figuren wie Fred Neville oder John Willoughby hinaus. Die Heftigkeit der Effekte und Symtome, die er hervorruft, stellt Dracula zudem auf eine noch höhere Stufe (des Ausdrucks) von *jouissance* als ebenfalls byronisch/übermenschlich gezeichnete Figuren wie Dorian Gray, Castruccio oder Heathcliff. Ähnlich wie im Falle von *Wuthering*

Heights bedarf die Erzählsituation in *Dracula* einer genaueren Analyse, denn diese gibt (wie im Falle von Brontës Roman) einen besonders wichtigen Einblick in das Wirken bzw. in die Darstellung des Wirkens des *homme fatal*. Bram Stoker wählte für seinen Roman eine Erzählposition, die an den Tagebuchroman und den Briefroman angelehnt ist. Das Spezielle besteht dabei darin, dass in *Dracula* mehrere Formen der schriftlichen Äußerung wiederum mehrerer Figuren aneinandergereiht werden. Neben Tagebucheinträgen und Briefen finden sich Zeitungsausschnitte, wissenschaftliche Befunde und niedergeschriebene phonographische Diktate. Derjenige, der diese Dokumente organisiert, ist Jonathan Harker. Darauf deutet hin, dass ihm sowohl die erste als auch die letzte Äußerung im Roman vorbehalten sind.

Zur Einleitung stellt der Erzähler (der Redakteur und damit ebenfalls Jonathan Harker) das Prinzip der Textorganisation dar: „All needless matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact“ (D 6).⁵⁵⁸ Am Ende des 19. Jahrhunderts hat die Macht der Diskursivierung ihren Ausdruck also auch in der Beschreibung des sowohl mächtigsten wie auch am stärksten bekämpften *homme fatal* gefunden. Offensichtlicherweise dient diese Erzähltechnik in *Dracula* (die Kraft der ‚Tatsachen‘ und die durch gegenseitige Bestätigung erreichte Objektivität) dazu, den Leser davon zu überzeugen, dass die Figuren in *Dracula* kaum anzuzweifelnde Aussagen machen. Interessanterweise lässt sich die (editierte) Textsammlung, die der Roman letztlich darstellt, als ein Modell dafür sehen, wie die Lacan’schen Felder des Symbolischen und das Reale miteinander verwoben sind: Betrachtet man das Reale als das, was zwischen den Bruchstellen des Symbolischen fließt und durch das Symbolische überhaupt erst generiert wird, so liegt die Analogie nahe, dass die Dichtheit, Variabilität und Quellenvielfalt des Diskurses in *Dracula* der herausragenden Stellung des Realen, das sich in der Figur des Grafen manifestiert, entsprechend ist bzw. die (traumatische) Dimension dieses Realen mit beeinflusst. Es scheint so, als würde die Dichtheit des diskursiven Netzes nicht allein dazu dienen, das Reale (*Dracula*) zu erklären und zu

⁵⁵⁸ Sämtliche Zitate aus *Dracula* entstammen der folgenden Ausgabe: Bram Stoker. *Dracula*. [1897]. London: Penguin, 1993.

bändigen, sondern als würde diese Dichtigkeit dieses Netzes mitverantwortlich für die traumatische Wucht des Realen (Dracula) zeichnen. Konkreter formuliert: Es stellt sich die Frage, ob die Ausdifferenziertheit des (wissenschaftlichen, ideologischen, intim-bekennenden) Diskurses, dessen sich Draculas Gegner bedienen, nicht eigentlich verantwortlich für die Existenz Draculas ist. In dem Fall wäre die Frage in der von Kulturpessimismus und Untergangsphantasien geprägten spätviktorianischen Zeit nicht nur danach, wie der (in Dracula symbolisierten) Bedrohung der Zivilisation zu begegnen sei, sondern vielmehr: Was ist zu tun mit all der *jouissance*, die das hochgezüchtete bourgeoise Leben in seinem Bemühen um Rationalität, Philanthropie, Wissenschaftlichkeit und Umsatzsteigerung produziert und die es aus Gründen des Selbstschutzes nicht bei sich selbst, sondern woanders verorten muss (sprich: in Transylvanien)?

Ist Dracula, der übersinnliche *homme fatal* des *fin de siècle*, ‚nur‘ der in der Forschung oft beschriebene bedrohliche Andere (der Dekadente; der unverbesserliche aristokratische Ungeist, gleichzeitig der im Dreck nächtigende Bodensatz der Zivilisation; der unheimliche Ausländer etc.)?⁵⁵⁹ Oder ist Dracula

⁵⁵⁹ Richard Wasson etwa interpretiert Draculas Versuch der Unterwanderung Englands als das Bemühen osteuropäischer Rassen, sich jener westlichen Stärken zu bedienen, die die Viktorianer so mächtig machten: Politik, Recht und Ordnung und die moderne Wissenschaft. Vgl. Richard Wasson. „The Politics of Dracula.“ *English Literature in Transition* 9, 1966. S.24-27.

Matthew Gibson argumentierte mit Blick auf Osteuropa, *Dracula* zeuge von dem großen Interesse, das Bram Stoker der Geschichte und der Kultur des Balkans, der Donaumonarchie und dem türkischen Reich entgegengebracht hätte. Vgl. Matthew Gibson. *Dracula and the Eastern Question*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. S.69-95. Als Quintessenz gilt dabei: „[T]he unveiling of the seemingly urbane aristocrat Dracula as a blood-thirsty vampire and sexual deviant [...] are an attempt to undermine the idea of Balkan freedom. Stoker manipulates his sources in order to heighten the conflict between Dracula and the Turks on the one hand, and the Austrians on the other, as a means of justifying the reactionary Treaty of Berlin (1878) and the continued Turkish presence in the Balkans, which Stoker believed in.“ S.95.

In den Augen von Clive Leatherdale ist Dracula der „Social Darwinian superman“, die unheimliche Kreatur, die sich über die Grenzen des normalen Menschseins hinausentwickelt hat und die im Kampf um Lebensraum die Viktorianer bedroht. Vgl. Clive Leatherdale. *Dracula. The Novel and the Legend. A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*. Wellingborough: Aquarian Press, 1985. S.191.

Für Salli J. Kline trägt Dracula deutliche Züge des Verbrechertypus nach Lombroso, stellt also unter anderem die Bedrohung der Zivilisation durch den durch Nordau und Lombroso diagnostizierten geborenen Kriminellen dar. Vgl. Salli J. Kline, *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as Allegorical Criticism of the Fin de Siècle*. Rheinbach-Merzbach: CMZ, 1992. Speziell S.47-66.

Für Charles Blinderman symbolisiert Dracula die Bedrohung, die die Viktorianer aus Darwins Evolutionslehre ableiteten: Die Gefahr des Atavismus. Dracula weist tatsächlich mehrere Eigenschaften auf, die ihn in die Nähe von rücksichtslosen Bestien und wilden Tieren rücken: Seine Handflächen sind behaart, er schläft in der Erde und seine Befehlsgewalt erstreckt sich, wie Van Helsing zu berichten weiß, über „all the meaner things: the rat, and the owl, and the

nicht eben das, was in Figuren wie Van Helsing oder Jonathan Harker selbst steckt, was in ihnen ist und doch über sie hinausreicht? Gewiß hat etwa Gwen Hyman Recht, wenn sie schreibt: „*Dracula* is very much preoccupied with the problem of modern isolation and the desire for wholeness and connection – a problem predicated in part on the status of gentlemanly class at the end of the century.”⁵⁶⁰ Eben die Suche nach Ganzheit radikalisiert sich in einer (spätviktorianischen) Kultur, in der selbst die vielfältigen diskursiven Formationen nicht mehr ausreichen, um die ‚Strudelbewegungen‘ des *fin de siècle* (vgl. Kapitel 4.5) noch kontrollieren zu können.

Betrachten wir den *homme fatal* und seine Beziehung zum spätviktorianischen England näher: Dracula ist der offensichtlich letzte Abkömmling des osteuropäischen Adelsgeschlechts der Szekelys, einer besonders aggressiven Mischung „of many brave races who fought as the lions fight, for lordship“ (D 42). Voller Stolz berichtet er seinem Gast Jonathan Harker von den blutrünstigen Eroberungskriegen seines Stammes gegen feindliche Völker wie die Bulgaren oder Türken. Diese aristokratische Aggression kommt auch in Draculas Verachtung für das Bürgertum und die unteren Schichten der Gesellschaft zum Ausdruck: „We Transylvanian nobles love not to think that our bones may be amongst the common dead“ (D 35f).

bat – the moth, and the fox, and the wolf“ (D 305). Die Angst, sich im Evolutionsprozess nicht weit genug von der Triebhaftigkeit der Urahnen entfernt zu haben, war im Viktorianismus durchaus eine weit verbreitete. Blinderman urteilt nicht zu Unrecht „[...] *Dracula* presents a contest between two evolutionary options: the ameliorative, progressive, Christian congregation, or the Social Darwinian superman in the form of the ultimate parasitic degenerate, Count Dracula.“ Charles Blinderman. „Vampirella: Darwin and Count Dracula.“ *Massachusetts Review* 21:2, 1980. S.411-428; hier: S.428.

Daniel Pick sieht in Stokers Roman ebenfalls eine literarische Auseinandersetzung mit dem Motiv der Dekadenz: „Stoker’s novel refers to Max Nordau and Cesare Lombroso, to a whole realm of investigation into degeneration and atavism [...]“ Daniel Pick. „Terrors of the Night’: *Dracula* and ‚Degeneration’ in the Late Nineteenth Century.“ *Critical Quarterly* 30:4, 1988. S.71-87; hier: S.79.

Die Frage ist aber, ob diese Interpretationen von *Dracula* erschöpfend sind oder ob etwa die viktorianische Furcht vor dem Atavismus nicht nur ein spezieller Aspekt ist, in dem sich prinzipiell die Angst vor dem Unzivilisierten, dem Unberechenbaren, dem Realen widerspiegelt. Neuere Interpretationen von *Dracula* konzentrieren sich auch auf Francis Ford Coppolas Filmadaption *Bram Stoker’s Dracula* (1992), wobei stellvertretend Lisa Hopkins Arbeit erwähnt sein soll: Lisa Hopkins. *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press, 2005. S.105-115.

⁵⁶⁰ Gwen Hyman. *Making a Man. Gentlemanly Appetites in the Nineteenth-Century British Novel*. Athens: Ohio University Press, 2009. Hyman argumentiert, dass der Roman gekennzeichnet sei durch fehlschlagende Versuche der Viktorianer, untereinander echten, tragfähigen Kontakt zu knüpfen, dass mangelndes Verständnis für den anderen das Symptom einer Zeit an der Schwelle zum Modernismus sei: „This state of the simulacrum – an ‚empty feeling’, a hollow core, beneath the surface of the skin – is the state of modernity in the novel. The solipsistic, isolating nature of the modern is readily apparent. [...] The act of telling is repeatedly frustrated or fragmented.“ S.211.

Das Leben in den transsilvanischen Bergen auf einer mächtigen Burg am Rande eines riesigen Felsen und fernab jeglicher Zivilisation (oder dem, was Draculas Gegenspieler darunter verstehen), hat als Ganzes Züge des Realen. Und so, wie das Reale als Nicht-zu-Fassendes durch die Bruchstellen des Symbolischen fließt, so entzieht sich auch Transylvanien dem immer verzweifelteren Versuch Harkers, es zu symbolisieren, es diskursiv festzumachen und zu ‚packen‘. Bezeichnenderweise lässt sich dieser Ort nicht einmal auf Karten wirklich verbindlich ausmachen: „[T]here are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey maps“ (D 8). Für Harker wird die Dienstreise zu Dracula bzw. der Aufenthalt an der Burg des Grafen zu einem Blick hinter die Mauer des Symbolischen, zu einem Exzess an Lust (in der sexuell aufgeladenen Begegnung mit den drei weiblichen Vampiren) und Leiden, zum heftigen Ausschütten von *jouissance*.

In diesem für Harker so unheimlichen Teil Osteuropas herrscht Dracula wie ein König. Seine außergewöhnlichen Kräfte sowie seine im Land offenbar bekannte Grausamkeit versetzen die Bewohner Transsilvaniens in Angst und Schrecken. Dracula ist der Herrscher eines Horrorregimes, das regelmäßig Blutopfer fordert. Seine Befehlsgewalt über Fledermäuse, Ratten und Wölfe symbolisiert seine Verbindung mit der Welt der bedrohlichen Bestien. Seine Nahrung ist das Blut lebender Menschen. Seine Fähigkeiten, sich in unheimliche Tiere oder Nebel zu verwandeln, Mauern kopfüber herabzuklettern oder Menschen zu hypnotisieren, machen ihn zu einem traumatischen Erlebnis speziell für die Repräsentanten des viktorianischen Patriarchats, sprich: Jonathan Harker, Abraham Van Helsing etc. Der real-triebhafter Charakter Draculas spiegelt sich auch in dem Umstand wider, dass es dem Grafen unmöglich ist, auf ‚natürliche‘ Weise zu sterben. Wie die *jouissance* pulsiert das un-tote Leben des *homme fatal* endlos weiter, insistiert geradezu stumpfsinnig auf Befriedigung seiner exzesshaften Bedürfnisse. Beizukommen ist Dracula bezeichnenderweise auch nicht mit den (juristischen, wissenschaftlichen, ideologischen) Waffen der aufgeklärten Viktorianer, sondern nur mit Mitteln, die überwiegend aus dem Bereich des Imaginär-Phantastischen⁵⁶¹ zu stammen scheinen: Christliche Symbole wie das Kruzifix, geweihte Kugeln, ordinärer Knoblauch etc. Auffällig ist auch die Brutalität, der es bedarf, um Draculas

⁵⁶¹ Phantastisch hier im Sinne von märchen- oder mythenhaft, nicht im Sinne des Lacan'schen Phantasmas.

Existenz zu beenden, denn nur ein durch sein Herz gestoßener Pfahl zieht dessen ‚Tod‘ nach sich. Allein an der Wahl der Waffen lässt sich dabei erkennen, wie nahe sich die drei Lacan’schen Felder des Imaginären, Symbolischen und Realen tatsächlich sind: Um der *jouissance* (Dracula) wirkungsvoll entgegenzutreten zu können, werden gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen im Bereich des Imaginären Kräfte zugesprochen, die vor dem Hintergrund eines viktorianisch-aufgeklärten oder gar wissenschaftlichen Diskurses (also des Symbolischen) schlichtweg lächerlich erscheinen müssen. Anders formuliert: Wenn schlichter Knoblauch eine der wenigen Waffen darstellt, mit denen der Kampf um den Erhalt der Kultur und der Zivilisation geführt wird, lässt sich erahnen, als wie unzureichend sich die ideologischen und wissenschaftlichen Positionen Van Helsing und seiner Mitstreiter erweisen bzw. wie wenig wirkungsvoll die herkömmlichen Mittel des Rechts und der Ratio im Einsatz gegen das Reale sind.

Auch mit Blick auf das Motiv der Verführung lässt sich in *Dracula* Erstaunliches feststellen: Während sich speziell in der Darstellung der bisherigen *hommes fatales* überwiegend die (nach Baudrillard) kalte, ‚ludische‘ Form der Verführung nachweisen lässt, initiiert der transsilvanische Graf in radikaler Art und Weise die ‚wahre‘ Verführung. Dracula verführt (Lucy, Mina, im Prinzip aber sämtliche seiner Gegenspieler) nicht, indem er sich zielgerichtet irgendwelcher starker Symbole bedient; nicht, indem er an das Ich (moi) seiner ‚Opfer‘ appelliert oder mit deren narzisstischen Verhaftungen spielt. Draculas Verführung rührt am Innersten der viktorianischen Gesinnung, sie besitzt im Grunde kein Ziel, sondern operiert im Feld des Real-Triebhaften, sie verführt durch die Kraft, die sie auf das Ich (je) ausübt. Dabei wird Dracula in seinem äußeren Erscheinungsbild während seines Aufenthalts in England durchaus als an die viktorianische Norm angepasst dargestellt: Er tritt stark verjüngt und gut aussehend und entsprechend seiner aristokratischen Gesinnung als Dandy auf: „Not only does he sport the stylish goatee worn by many a vain aristocratic man of fashion during the Nineties but he wears ‚white kid gloves‘ [...] and cultivates his upper-class mannerisms and bearing“⁵⁶² so Kline. Zugleich ist er als Vampir „a unique violation of nature“⁵⁶³, (abgesehen

⁵⁶² Kline. S.188.

⁵⁶³ Thomas B. Byers. „Good Men and Monsters: The Defenses of *Dracula*.“ *Literature and Psychology* XXXI, 1981. S.24-31; hier: S.27.

von seiner Gemeinschaft mit den drei weiblichen Vampiren) jenseits jeglicher sozialen Ordnung und der letzte Vertreter einer familiären Linie, die längst ausgestorben und nur noch in der Erinnerung des jahrhundertealten Grafen lebendig ist. Clive Leatherdales Urteil ist daher zuzustimmen, wenn er schreibt: „In human terms the Count is supremely lonely. He has no more armies to command, no children to rear; he can no longer ‚love‘; and his castle is surrounded by a wasteland devoid of vitality.“⁵⁶⁴ Die Frage ist jedoch: Hat diese ‚menschliche Dimension‘ überhaupt eine Relevanz für Dracula oder sollte man nicht eher umgekehrt fragen, welche Bedeutung Dracula für die ‚menschliche Dimension‘ besitzt?

Große Teile der Forschung haben sich darauf verständigt, dass Draculas Macht nicht in der Anwendung höherer Gewalt liegt, sondern in einer kaum zu leugnenden erotischen Ausstrahlung. C.F. Bentley war einer der ersten, die in der Figur des Grafen die Verkörperung einer freifließenden, ungezügelter Sexualität erkannten, die im bürgerlichen England entweder mit vermeintlich unkultivierten und animalischen Unterschichten oder aristokratischer Libertinage assoziiert wurden. Unter dem Hinweis, dass Stoker Sexualität gar nicht offen hätte darstellen können, verweist Bentley auf die Symbolhaftigkeit des Penetrierens im Biss.⁵⁶⁵ Die „peculiarly sharp white teeth“ (D 28) des Grafen werden dabei als Phallussymbole gedeutet. Clive Leatherdale schließt sich dieser Meinung an: „[...] *Dracula* can be seen as the great submerged force of Victorian libido breaking out to punish the repressive society which had imprisoned it.“⁵⁶⁶ Geht es also ‚nur‘ um Erotik, um die Bedrohung stabiler sozialer Gefüge durch die Kraft stumpfsinniger sexueller Triebhaftigkeit? Dieser Aspekt ist zweifellos präsent und wird vor allem in den Beschreibungen deutlich, mit denen Lucy Westenra, Draculas erstes weibliches Opfer in England, von ihrer vermeintlichen Erkrankung berichtet. Der ‚Kontakt‘ zu Dracula, an den Lucy sich selbst kaum erinnern kann, wird verknüpft mit einem Gefühl „[of] sinking into deep, green water“ (D 130), das die Seele dem Körper entschweben zu lassen scheint und in einem „earthquake“ (D 130) endet. Die Faszination, die Dracula für Lucy besitzt, geht soweit, dass diese in ihrem

⁵⁶⁴ Leatherdale. S.214.

⁵⁶⁵ Vgl. C.F. Bentley. „Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*.“ *Literature and Psychology* 22:1, 1972. S.27-33. Bentley hat überzeugend die Analogie von Blutsaugen/Bluttransfer und Geschlechtsverkehr herausgearbeitet.

⁵⁶⁶ Leatherdale. S.146.

offenbar unbewußten Willen, den Grafen wiederzusehen, sich wiederholt den schützenden Absichten ihrer Freunde widersetzt (etwa, wenn sie instinktiv die Vampire abwehrenden Knoblauchzehen an ihrem Bett entfernt) und „restless“ (D 115) wird.

Während es nicht überraschen kann, dass Dracula die sinnliche Lucy Westenra verführen kann, erscheint es doch bemerkenswert, dass selbst deren beste Freundin Mina Harker dem Grafen am Ende erliegt. Diese scheint zunächst jeglicher Sehnsucht nach Erotik unverdächtig. Geradezu musterhaft repräsentiert sie die utilitaristisch orientierte, rational denkende und handelnde Viktorianerin.⁵⁶⁷ Stets versucht sie, ihrem Ehemann Jonathan mittels Schreibmaschine und Stenographie hilfreich zur Seite zu stehen. Der Frauenbewegung der 1890s steht sie mit ironischer Skepsis gegenüber. Angesichts einer etwas üppigeren Mahlzeit zusammen mit Lucy schreibt sie in ihr Tagebuch: „I believe we sould have shocked the ‚New Woman‘ with our appetites. Men are more tolerant, bless them!“ (D 118). Selbst der so patriarchisch gesonnene und konservative Dr. Abraham Van Helsing lässt sie begeistert als „oh, you so clever lady“ (D 440) hochleben. Er gesteht ihr sogar intellektuelle Fähigkeiten jenseits weiblicher Normalität zu: „She has got a man’s brain – a brain that a man should have were he much gifted – and a woman’s heart“ (D 302). Obwohl sie der Verführbarkeit unverdächtig ist, liefert sie sich Dracula aus, wenn auch (wie Lucy) unter dem Schutzmantel des Irrealen, des Vergessens. So ist sich Mina ihres Kontaktes zu Dracula zunächst nicht bewußt und hält ihn für einen Traum: „[S]ome sudden lethargy seemed to

⁵⁶⁷ Die Frage, ob Mina eine prototypische Viktorianerin ist oder ein fortschrittliches Frauenbild repräsentiert, wird in der Forschung äußerst kontrovers diskutiert. Alan Johnson geht in seiner Arbeit „Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker’s *Dracula*.“ *The Victorian Newsletter* 72, 1987 (S.17-24) davon aus, dass Dracula „as the personification of Mina’s rebellion“ (S.21) erscheine.

David Glover schließt sich dem in „‘Our Enemy is not Merely Spiritual’: Degeneration and Modernity in Bram Stoker’s *Dracula*.“ *Victorian Literature and Culture* 22, 1994 (S.249-265) an, wenn er von „Mina’s significant break with that model of the victorian body politic which identified the middle-class man as its head and the middle-class woman as its heart“ (S.261) spricht.

Carol A. Senf argumentiert in „Dracula: Stoker’s Response to the New Woman.“ *Victorian Studies* 26, 1982 (S.33-49) sogar, dass Mina „certain aspects of the New Woman“ (S.48) zeige.

M.E.ist aber eher Salli J. Kline zuzustimmen, die in Mina „a thoroughly bourgeois heroine“ (S.133) erkennt. Zwar besitzt Mina vermeintlich maskuline Fähigkeiten (Intelligenz, Logik, mechanisches Geschick und geistige Flexibilität), doch stellt sie all dies in den Dienst des Patriarchats. Minas größte Sorge ist es, möglichst ihrem Mann nützlich zu sein. Insofern stimme ich Kline zu, die urteilt, „Mina can, or could, support herself – but she does not, and that’s Stoker’s point. She is not a dependent housewife because no other roads are open to her; she is one by free choice [...]“ S.135.

chain my limbs and even my will. I lay still and endured; that was all“ (D 333). Später steht sie dem Grafen allerdings in vollem Bewusstsein gegenüber. Dr. Sowards Beschreibung dieses Aktes gleicht auf den ersten Blick eher einer Vergewaltigung denn einer Verführung: „The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten’s nose into a saucer of milk to compel it to drink“ (D 363). Diese Darstellung des Oralverkehrs als sexuelle Nötigung ist allerdings eher dem Versuch zuzuschreiben, das Geschehen nachträglich diskursiv in die gewünschten Bahnen zu lenken. Unterlaufen wird diese Beschreibung nämlich durch Minas eigene Aussage „I was bewildered, and, strangely enough, I did not want to hinder him“ (D 370).

Zweifellos ist Draculas verführerische Macht auch sexueller Natur. Es geht darin allerdings nicht um eine kalte Verführung mit dem Ziel der sexuellen Eroberung – *das Reale, das sich (auch) in der sexuellen Kraft widerspiegelt, stellt vielmehr die Verführung an sich dar*. Das Reale verführt jenseits des Symbolischen, jenseits des Greifbaren und somit ist es durchaus kein Zufall, dass sich weder Lucy noch Mina an ihre Kontakte mit Dracula richtig erinnern zu können scheinen. Die sexuelle Dimension kommt in der *genderinvertierten* Form auch in der Begegnung zwischen den weiblichen Vampiren und Jonathan Harker in Draculas Burg deutlich zum Tragen: Auf „voluptuous lips“ (D 53) schimmert verlockend „moisture“ (D 54) und der Atem, den Jonathan auf seinem Nacken spürt, ist, in seiner eigenen Beschreibung, „honey-sweet“ (D 54). Die betörend langsamen Bewegungen der Vampire erregen Jonathan in nicht unerheblichem Maße: „The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal [...]“ (D 54). Das Verlangen des Viktorianers wird nur allzu deutlich: Jonathans Eingeständnis „I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips“ (D 54) steigert sich am Höhepunkt der Verführung gar in „I closed my eyes in a langourous ecstasy and waited – waited with beating heart“ (D 54). Dennoch wäre das Ausmaß von Draculas Wirken in der Fokussierung auf die Sexualität nicht erschöpfend dargestellt. Reicht es beispielsweise, Lucys brutale Hinrichtung durch den Pfahl als drastische Sanktion dafür zu erklären, dass sie gegen die rigide Sexualmoral des Patriarchats verstoßen habe? Anders formuliert: Ist die Hinrichtung Lucys

,nur' ein aggressiv-patriarchalischer Akt gegen die *new woman*, die sie in ihrer sinnlichen Freizügigkeit symbolisiert? Es scheint vielmehr so, als ob die Pfählung Lucys vor allem einen besonders deutlichen Ausbruch spätviktorianischer *jouissance* darstellte, die perfekte Inszenierung der höchsten Lust am Schmerz, den Exzess des radikalen, ebenso verstörenden wie berausenden Penetrierens:

The Thing in the coffin writhed; and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the merci-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it; the sight of it gave us courage, so that our voices seemed to ring through the little vault. And then the writhing and quivering of the body became less, and the teeth ceased to champ, and the face to quiver. Finally it lay still. The terrible task was over. (D 277f)

Bezeichnenderweise bleibt es dem vergleichsweise kühlen, beherrschten Wissenschaftler Dr. Seward überlassen, diese traumatische Begegnung mit dem Realen zu beschreiben. Dies geschieht offensichtlich, um eine rational-ärztliche Autorität zu Wort kommen zu lassen, die versucht, die *jouissance* aus wissenschaftlicher Sicht einzuordnen und zu rechtfertigen. Gleichzeitig wird dadurch einmal mehr deutlich, wie eng die Beziehung zwischen dem Symbolischen und dem Realen ist. Dort, wo Gesetz, wissenschaftlicher Diskurs und Autorität am stärksten auftreten, dort lauert auch der radikalste Ausbruch des Realen. So ist es bei genauerer Betrachtung nicht mehr allzu erstaunlich, dass die tatsächlich kriminell und monströs anmutenden Aktionen in *Dracula* weniger beim *homme fatal* des Romans verortet sind, sondern ausgerechnet von den Repräsentanten des Gesetzes und der wissenschaftlichen wie ideologisch-moralischen Ordnung ausgehen: Dokumente werden gefälscht, Häuser in Brand gesteckt, Frauen geköpft und gepfählt, der große Feind regelrecht hingerichtet.⁵⁶⁸ Es greift daher nicht weit genug, Dracula ,nur' als die

⁵⁶⁸ Den Hinweis, dass es ausschließlich Van Helsing und Co. sind, die die Gesetze des viktorianischen England verletzen und übertreten, verdanke ich Maud Ellmann: „[T]he good guys [Van Helsing etc.] are those who take it upon themselves to break into tombs, commit burglary and bribery, and forge death certificates, not to mention impaling and decapitating women. Dracula, by contrast, observes the law punctiliously, at least while he is in England,

Bedrohung der Ordnung durch das Lumpenproletariat zu sehen⁵⁶⁹, als „[return of] the psychically repressed and the socially oppressed“⁵⁷⁰ oder, wie Kline dies tut, als Symbol für die in konservativ-viktorianischen Kreisen verrufene Kunst der französischen *décadence* darzustellen:⁵⁷¹ „On the story level of the novel Dracula invades Great Britain from Transylvania, on the allegorical level he invades it from France.“⁵⁷² Dracula ist nichts die viktorianische Ordnung und Ideologie von außen Bedrohendes, er ist im Gegenteil eben jener Ordnung inhärent, kommt geradezu aus ihrem Innersten.⁵⁷³

Unter diesem Gesichtspunkt ist es auch zu verstehen, dass eines der dominantesten Themen des Romans die Auseinandersetzung mit Geisteskrankheit, Nervenzerrüttung und Wahnsinn ist. Renfield steht als Mitstreiter Draculas nicht zufällig in der Position des in einer Nervenheilanstalt verwahrten Wahnsinnigen. Aber auch in den Gegnern Draculas verwischen die

and offers violence only in self-defence.” Maud Ellmann. “Introduction.” Bram Stoker. *Dracula*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Introduction xxvii. So richtig diese Erkenntnis ist, so überraschend und leicht zu übersehen ist sie auch, da man als Leser die Perspektive von Draculas Gegnern besitzt und diese das ‚Böse‘ natürlich stets bei dem Grafen verorten.

⁵⁶⁹ Vgl. Laura Sagolla Croley. „The Rhetoric of Reform in Stoker’s *Dracula*: Depravity, Decline, and the Fin-de-Siècle ‚Residuum‘.“ *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* 37:1, 1995. S.85-108.

⁵⁷⁰ Burton Hatlen. „The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker’s *Dracula*.“ *The Minnesota Review* 15, 1980. S.80-97; hier: S.82.

⁵⁷¹ Vgl. Kline. S.147-203.

⁵⁷² Kline. S.197.

⁵⁷³ Der Ansicht, dass Dracula die Konflikte innerhalb der viktorianischen Kultur ‚symbolisiert‘, ist auch Damion Clark, der richtigerweise davon ausgeht, dass der Roman (im Sinne Nordaus) die dem *fin de siècle* inhärente Dekandenz thematisiert: „This brand of degeneracy represents the destruction of all that is good and virtuous in the culture: gender roles, class structures, and religious practices. Yet, unlike Nordau, Stoker focuses on degeneracy in a very specific way. Whereas Nordau views degeneracy as a wide-spread umbrella, Stoker is much more concerned with a degeneracy that is explicitly sexual“ (S.168). Damit meint Clark: “[...] Stoker preys on the pervasive fear of the foreigner as a sexual degenerate who will rot the core values of Britain from the inside” (S.168). Clark argumentiert, dass Dracula seine weiblichen Opfer in in einem solchen Maße zu sexuell aggressiven Figuren verwandle, dass sie als *genderbezogen* als ‚männlich‘ erschienen. Da diese ‚männlich aggressiven‘ Frauen von den ‚biologisch determinierten‘ Männern des Romans begehrt würden, stelle sich ein homosexuelles Begehren ein (‚wahre‘ Männer begehren Vampire, die ‚wie‘ Männer agieren). Stoker bekämpfe in seinem Roman auch seinen homosexuellen irischen Landmann Oscar Wilde, weshalb Clarks Fazit lautet: „The perversion – Dracula/Wilde/homosexuality – must be crushed in the filth/dirt/soil that he/it grows in“ (S.173). Vgl. Damion Clark. „Preying on the Pervert: The Uses of Homosexual Panic in Bram Stoker’s *Dracula*.“ *Horrorifying Sex: Essays on Sexual Difference in Gothic Literature*. Hg. Ruth Bienstock Anolik. London: McFarland, 2007. S.167-176.

David Punter erkennt im Kampf zwischen Dracula und seinen Gegnern den prinzipiellen Konflikt zwischen den Paradigmata der zu Ende gehenden (spätviktorianischen) Kultur und jenen der anbrechenden Moderne: „[...] Van Helsing and his team represent the modern, while the count stands for the unremitting pull of the past; yet we might also say the pull towards the future and the modern equally represents a return to safe domesticity, while it is Dracula himself who suggests the possibility of exploring hitherto unknown realms.“ Vgl. David Punter. „Bram Stoker’s *Dracula*: Tradition, Technology, Modernity.“ *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Hg. John S. Bak. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. S.31-41; hier: S.35.

Grenzen zwischen beruhigender Normalität und beunruhigendem Irresein. Mit zunehmendem Fortgang des Romans wird die Stabilität der zu verteidigenden (Symbolischen) Ordnung nicht nur durch Dracula, sondern auch durch die wachsende nervliche Zerrüttung seiner Gegner gefährdet. Die Ausbreitung von Nervenschwäche zeichnet sich bereits in Transsilvanien ab, wo Harker unter dem Einfluss des Grafen allmählich seinen Verstand zu verlieren beginnt. Als er am Ende seines Aufenthalts wieder einmal den Ruf der Wölfe vernimmt, ist es um seine Selbstbeherrschung geschehen:

I felt myself struggling to awake to some call of my instincts; nay, my very soul was struggling, and my half-remembered sensibilities were striving to answer the call. [...] And then I started, broad awake and in full possession of my senses, and ran screaming from the place. (D 63)

Das Resultat dieser nervlichen Überbelastung ist trotz der geglückten Flucht aus dem Schloß ein „violent brain fever“ (D 131). Ähnliche hysterische Anfälle und die Angst davor, den Verstand zu verlieren, erleiden zusehends alle Protagonisten, nicht nur die sexuell unruhig werdenden Frauen.

Im Laufe des Romans wird zudem immer deutlicher, dass Draculas größter und bedeutendster Gegner, Abraham Van Helsing, den Exzess der *jouissance*, die er zu bekämpfen vorgibt, selbst am stärksten repräsentiert. Dies wird besonders in den Gewaltexzessen deutlich, in denen er die drei weiblichen Vampire enthauptet bzw. in den Hinrichtungen, die er initiiert und überwacht (Lucy, Dracula). Wie sehr der Exzess im selbsternannten Beschützer der Zivilisation brodet, wird jedoch auch in weniger drastischen Szenen des Romans unverkennbar: An Lucys Grab etwa beruhigt sich Godalming mit der Vorstellung, dass seine eigene Bluttransfusion ihn zu ihrem Ehemann gemacht hätte (D 227). Angesichts dessen erleidet Van Helsing in Swards Anwesenheit „a regular fit of hysterics“ (D 225): „Ho, ho! Then this so sweet maid is a polyandrist, and me, with my poor wife dead to me, but alive to Church's law, though no wits, all gone – even I, who am faithful husband to this now-no-wife, am bigamist“ (D 227). Seward kann es kaum fassen, dass der oberste Hüter von Vernunft und *restraint* derart die Fassung verliert: „He laughed till he cried [...]; and then he cried till he laughed again; and laughed

and cried together, just as a woman does. I tried to be stern with him, as one is to a woman under the circumstances; but it had no effect“ (D 225).⁵⁷⁴

Gegen Ende des Romans droht van Helsing gar dem Irrsinn zu erliegen: „And I am afraid, afraid, afraid! – I am afraid of all things – even to think“ (D 469). Dr. Seward formuliert die Nähe zwischen Dracula und seinen Gegnern treffend, wenn er sich und seine Mitstreiter gegen Ende des Romans zu potenziellen Mitpatienten des anerkannt wahnsinnigen Dracula-Dieners Renfield deklariert: „I sometimes think we must be all mad and that we shall wake to sanity in strait-waistcoats“ (D 353). Die Nähe zwischen Dracula und van Helsing (und damit zwischen dem Symbolischen und dem Realen, zwischen dem Gesetz und der *jouissance*) tritt auch in der Spiegelung auf, die zwischen diesen beiden Todfeinden herrscht: Wie Dracula hat van Helsing seine Existenz dem Saugen zu verdanken. So erfährt man in Van Helsing's erstem Brief ironischerweise, dass Dr. Seward seinen Lehrer einmal dadurch vor dem Tod bewahrte, dass er ihm Gift aus dem Körper saugte (D 148). Zudem ist Van Helsing wie Dracula ein zutiefst einsamer Mann: „[...] I feel more than ever – and it has grown with my advancing years – the loneliness of my life“ (D 239). Darüberhinaus ist er, wie sein Gegenspieler, Ausländer mit einem seltsam anmutenden Englisch⁵⁷⁵, Gast im viktorianischen England und Dracula

⁵⁷⁴ Elisabeth Bronfen wagt eine ebenso interessante wie außergewöhnliche Interpretation des Phänomens der Hysterie in Stokers Roman: „*Dracula*, so meine These, ist ein hysterischer Phantasieroman, der sich um die *Kryptomnesie* dreht und in dem die Vampirisierung als jener mythopoetische Kode dient, der erklärt, wie von der Erschütterung durch traumatische Ereignisse heimgesuchte Subjekte das Gefühl des Im-Stich-Gelassenseins und der Ungewissheit in einer symbolischen Investitur in Szenen des Von-der-Andersheit-Besessenseins konvertieren“ (S.312). Konkreter gesagt: Bronfen versucht nachzuweisen, dass Dracula ein hysterisches Symptom etwa des heftig phantasierenden Jonathan Harker darstelle bzw. den (hysterischen) Versuch Van Helsing's, seinen Mangel an medizinischer Kompetenz (er kann Lucys Blutverlust nicht erklären) dadurch zu übertünchen, dass er die Geschichte vom Blutsauger Dracula erfindet. Die vermeintliche Existenz Draculas sei ein halluzinatorisches Symptom eines „kollektiven Wahn[s]“ (S.338) aller Vampirjäger. Vgl. Elisabeth Bronfen. *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk&Welt, 1998. S.310-340.

⁵⁷⁵ Als Ausländer sprechen sowohl Dracula als auch Van Helsing lediglich passables, fehlerhaftes Englisch, das zudem durch ihren jeweiligen (ausländischen) Akzent geprägt ist. Christine Ferguson hat darauf hingewiesen, dass Dracula jedoch geradezu davon besessen ist, die Sprache des (zu okkupierenden) Landes perfekt zu erlernen (was auch der Hauptgrund dafür sei, Jonathan Harker quasi als Sprachlehrer länger als von diesem geplant in Transylvanien ‚festzuhalten‘). Draculas Drang nach Perfektion besitze allerdings etwas Mortifizierendes, das der natürlichen Bewegung und Veränderung einer Sprache nicht gerecht werde. Anders Van Helsing: Laut Ferguson erweise sich dessen ‚freies‘, von teilweise grotesk anmutenden Idiomen und Fehlern durchsetztes Englisch als „far more anarchic and unpredictable than the regulated movement of Dracula“ (S.145). Auch die anderen Gegner Draculas benutzten entweder Slang oder seien fasziniert von Dialekten. Die Konsequenz: „Their ability to embody and traffic in non-standard forms of English marks their difference from Dracula and provides the key to their eventual victory over him“ (S.145). Das ‚wahre‘ Netzwerk

auch in dessen humorlosem Absolutheitsanspruch ähnlich; Widerspruch dulden weder Van Helsing noch sein *alter ego*: Als Lucy die Knoblauchringe als Heilmittel ungläubig belächelt, wird Van Helsing in einem selbst für seinen langjährigen Schüler Seward überraschenden Maße laut: „No trifling with me! I never jest! There is grim purpose in all I do; I warn you that you do not thwart me“ (D 171). George Stade ist daher zuzustimmen, wenn er den Fokus auf die absolute Nähe zwischen den beiden Hauptfiguren legt: „Van Helsing is to Dracula as Victor Frankenstein is to his monster, as Holmes is to Moriarty, as Dr. Jekyll is to Mr. Hyde, as Freud's ego is to his id.“⁵⁷⁶ Dracula ist die *jouissance*, die die spätviktorianische Kultur und ihre herausragenden Repräsentanten wie Van Helsing selbst produzieren. Dazu passt auf bildlicher Ebene, dass die Spuren, die dieses Reale bei seinen Opfern hinterlässt, kaum wahrzunehmen sind: Bisse und Risse, die feine Bruchstellen in den verschiedenen Ebenen des Symbolischen bilden und sich dessen Macht entziehen.

Dass Dracula sich mit seinem Tod in Staub zersetzt und somit wieder ungreifbar wird, zeigt, wie sich das Symbolische am Ende des Romans abermals über das Reale zu schieben vermag. Zu diesem Zeitpunkt hat der Exzess allerdings bereits alles in den Abgrund gerissen; der Sieg der Viktorianer ist im Prinzip keiner. Urteile wie die von Clive Leatherdale greifen daher entschieden zu kurz: „The novel is unabashedly ‚conservative‘ [...], in that all those who die show qualities of rebelliousness or independence.“⁵⁷⁷ Gewiss, Lucy, die drei weiblichen Vampire und der *homme fatal* sterben, aber liegt die wahre ‚rebelliousness‘ gegen die viktorianische Ordnung nicht gerade in der Bestialität, mit der diese Figuren den Tod finden? Ist das wahrhaft Traumatisierende nicht eigentlich die überbordende Lust, mit der Van Helsing

der Kommunikation liege im Bereich des Dialekts und der umgangssprachlichen Idiomatik - und eben davon sei Dracula, der Englisch beinahe ausschließlich aus Büchern kennt, völlig ausgeschlossen. Dracula scheitere am Ende gerade daran, dass er die Mechanismen lebendiger Sprache nicht erfasse und beschere seinen Gegnern einen Triumph „of non-standard and multi-mediated English against the deadly tongue of the vampire“ (S.149). An anderer Stelle: „The multiplicity of home becomes a way of staving off the incursions of an apparently static and atavistic alien subject“ (S.150). Vgl. Christine Ferguson. *Language, Science and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle. The Brutal Tongue*. Aldershot: Ashgate, 2006. S.131-153.

⁵⁷⁶ George Stade. „Dracula's Women, and Why Men Love to Hate Them.“ *The Psychology of Men. New Psychoanalytic Perspectives*. Hgg. Gerald I. Fogel et al. New York: Basic Books, 1986. S.25-48; hier: S.38.

⁵⁷⁷ Leatherdale. S.207.

und Co. sich an sexueller Besessenheit, Mordlust und Wahnsinn berauschen? In diesem Fall läge die Rebellion gegen die Symbolische Ordnung nicht in den eher geringeren Verfehlungen der sexuellen Freizügigkeit und Untreue, sondern vielmehr in den brutalen Reaktionen darauf, die allesamt als notwendig erklärt werden und unter der Autorität des Wissenschaftlers Van Helsing stehen. Dass sich auf dem Gesicht des hingerichteten Draculas laut Harker „a look of peace“ (D 484) breit macht, ist daher nicht nur als Ausdruck einer Sympathie lenkung des Romans zugunsten der Viktorianer zu sehen (in dem Sinne: Man sieht, dass Van Helsing's Handeln selbst dem Todfeind Frieden verschafft und damit Dracula persönlich die Richtigkeit seiner Ermordung bezeugt); es ist vor allem die ‚Zufriedenheit‘ der *jouissance* damit, vehement in Erscheinung getreten zu sein, den Exzess aus sexueller Lust, Leiden, Mordlust, Todestrieb und Wahnsinn in ihren Gegenspielern bis auf das Äußerste getrieben zu haben. Dieses Lächeln ist nicht der Ausdruck der Erlösung durch die Viktorianer, sondern der Ausdruck des Triumphs.⁵⁷⁸ Draculas Ankündigung „My revenge is just begun! I spread it over centuries and time is on my side. Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed“ (D 394f) ist daher durchaus ernstzunehmen und mit seiner (vorläufigen) Vernichtung am Ende des Romans keineswegs nichtig. Das Reale, das Un-Tote, die *jouissance* insistiert, sie kommt triebhaft immer und immer wieder zurück. Dass Dracula betont, dass alle Frauen sein wären, sollte nicht nur als Drohung gelesen werden in dem Sinne, er würde sie allesamt entführen, verführen oder verschleppen; diese Aussage bezieht sich im Sinne Lacans wie Baudrillards darauf, dass das Weibliche prinzipiell ‚realer‘ ist und nicht so sehr den Einordnungen der Symbolischen Ordnung, des Gesetzes unterworfen ist wie das Männliche (vgl. Kapitel 3.3 und 4.4). Wenn Baudrillard betont, dass die wahre Verführung weiblich ist und dieses Weibliche mit dem Lacan'schen Realen gleichgesetzt werden kann, dann trifft Draculas Aussage gegenüber seinen männlichen Gegenspielern tatsächlich den Punkt: Lucy, Mina (und alle anderen Frauen) stehen auf seiner Seite – und dies, ohne sich an Gewalt, Sadismus und Mord

⁵⁷⁸ In Francis Ford Coppolas Film *Bram Stoker's Dracula* wird das Lächeln auf Draculas (Gary Oldmans) Gesicht ebenfalls mit der Erlösung des Vampirs durch die göttliche Kraft gleichgesetzt – eine Interpretation, die m.E. am Wesentlichen vorbeigeht.

ergötzen zu müssen.⁵⁷⁹ Den männlichen Figuren des Romans ist der Zugang zum Realen nur über die *jouissance* möglich: Im verzweiferten Versuch, die Kontrolle über die Symbolische Ordnung zu bewahren, bricht das Reale in den Abgründen des Exzesses durch, im Rausch des sexuellen Sadismus und des bestialischen Mordens. Die Faszination, die Stokers Roman bis heute auslöst, liegt nicht zuletzt darin begründet, dass er einen Einblick darin gewährt, welche traumatische Dimension das Reale besitzen kann, wenn es doch eigentlich im Fortschritt der Kultur gebändigt sein sollte. *Dracula* macht die Risse deutlich, die die diskursiv komplex verortete spätviktorianische Welt durchzogen.

⁵⁷⁹ Dass *Draculas* Hinweis, alle Frauen seiner Feinde wären seine Frauen, eine ernstzunehmende Drohung an seine männlichen viktorianischen Gegenspieler ist, ist auch die Ansicht Gail B. Griffins, die mit Blick auf den Satz ‚Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed‘ schreibt: „The threat is twofold: As a Victorian Satan, he attacks [...] at the weakest spot, womanhood, in order to infect the whole. But his most immediate threat lies in the first part of his statement. He can destroy this collective male unconscious symbolically, by transforming its ideal Good women into sexual wolves.“ Gail B. Griffin. „Your Girls that You All Love are Mine: *Dracula* and the Victorian Male Sexual Imagination.“ *International Journal of Women’s Studies* 3. Montreal, 1980. S.454-465; hier: S.463.

7. 100 Jahre *homme fatal*: Ein Resümee

Der *homme fatal* innerhalb der englischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts ist kein Phantasma, er lebt – wenn auch bisweilen in un-toter Form (wie Dracula). Er ist mehr als ‚nur‘ die Fortsetzung einer Linie verhängnisvoller männlicher Verführer innerhalb der englischen Literatur, die beim *rake* beginnt und (in den Augen der Forschungsliteratur im Wesentlichen) beim *byronic hero* endet. Er ist auch mehr als nur die männliche Variante der viel beschriebenen *femme fatale*. Paradoxerweise scheint gerade die Komplexität, die der *homme fatal* in seiner Gestaltung zu bieten hat, dafür zu sorgen, dass er in der Wahrnehmung der Forschungsliteratur quasi ‚unterdrückt‘ wird – ein Mangel an Rezeption, aus dem man allerdings nicht schließen sollte, dass sich hinter so verschiedenartig konstruierten Figuren wie Fred Neville und Dracula keine Typologie ausmachen ließe.

Die vorliegende Arbeit untersuchte den *homme fatal* mittels der Lacan'schen Kategorien des Imaginären, des Symbolischen und des Realen sowie den damit verbundenen Phänomenen wie des Spiegelstadiums, des Begehrens oder der *jouissance*. Jacques Lacan ging davon aus, dass die menschliche Identität ‚von außen‘ gebildet wird, d.h. über (narzisstisch anmutende) Primäridentifikationen im Feld des Imaginären sowie Sekundäridentifikationen im Feld des Symbolischen. Das Symbolische stellt dabei den gesamten Bereich der (linguistischen) Zeichen dar, dem sich das menschliche Subjekt einschreibt, um die Lücke zu füllen, die im Spiegelstadium zwischen ihm und dem Bild der Primäridentifikation (in Lacan'scher Diktion zwischen dem Ich (*moi*) und dem kleinen anderen) entsteht. Das Symbolische (die Symbolische Ordnung) bietet dem menschlichen Subjekt einerseits Orientierung und Sinnggebung; andererseits ‚kastriert‘ dieses Feld das Subjekt auch – und zwar insofern, als das Symbolische (also das Zeichen) zum einen *per se* ‚kastriert‘ ist (sprich: unfähig dazu, die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat zu schließen); zum anderen werden dem Subjekt durch die im Symbolischen geformten ‚Instanzen‘ des Gesetzes, der Norm und der Moral (in Lacan'scher Diktion: durch den Namen-des-Vaters) Grenzen setzt, die es ihm (dem Subjekt) unmöglich machen, ‚komplett‘ zu sein, vollständig zu genießen.

Was in diesem Feld des Gesetzes nicht zum Ausdruck kommt, ist die Tatsache, dass dieses ‚volle‘ Genießen ohnehin nicht erreichbar ist, da es der menschlichen Existenz (wie den Zeichen de Saussures) inhärent ist, ‚nicht-alles‘ zu sein und die ersehnte ‚Ganzheit‘ ein Phantasma darstellt. Das Begehren des Menschen fließt jedoch unablässig, um das ‚Eine‘ (*object petit a*) zu finden, das es doch noch komplettieren könnte – was der Jagd nach einer Illusion gleicht und zugleich die Quelle menschlichen Strebens und menschlicher Kreativität ist.

Dass Ganzheit nicht zu erlangen ist, bedeutet im Sinne Lacans aber auch, dass selbst die dichteste imaginäre wie symbolische Verortung des Subjekts einen letzten Rest jenseits des Symbolisierbaren nicht erfassen kann, dass es stets einen nicht zu ‚kittenden‘ Riss in allen Formen menschlicher Identifikation gibt. Diesen Riss nennt Lacan das Reale. In ihm zeigt sich die Brüchigkeit der symbolischen Verortungen, die Unmöglichkeit, alles innerhalb des Zeichenhaften einzugliedern. Das Reale ist *qua* Leeres der Ort, über den sich die Zeichen aufspannen, es ist gewissermaßen das Schnittfeld zwischen Signifikant und Signifikat. Als solches hat das Reale indirekt Zugang zu den Koordinaten des Symbolischen, d.h. es ‚spricht‘ in Symptomen und Träumen sowie in Phänomenen, die die Grenzen des Symbolischen sprengen: im Wahnsinn, im Exzess, in der Sexualität. Im Feld des Realen ‚äußert sich‘ damit auch das im Gegensatz zum narzisstischen Ich (*moi*) als Ich (*je*) bezeichnete ‚wahre‘ Ich des Subjekts. Der dem Subjekt inhärente Drang, die nie völlig stabile, lediglich über Identifikationen aufgebaute Identität zu ‚überschreiten‘ und sich jener Lust hinzugeben, die darin liegt, die Grenzen des Erlaubten, des Gesetzes und der Moral zu sprengen, nennt Lacan *jouissance*. Sie ist das, was das Gesetz im Sinne der Stabilisierung der (Symbolischen) Ordnung offiziell verbietet; an der Unterseite des Gesetzes schimmert diese *jouissance* jedoch ebenso wie in jedem einzelnen Subjekt – auch das Gesetz neigt dazu, sich selbst zu übertreten, seine Lust im ‚Untergang‘ bzw. (in Freud’scher Terminologie: im Todestrieb) zu suchen.

All dies zeigt, dass menschliche Identität durch und durch fragil ist und keine Antwort auf die drängende Fragen ‚Wer bin ich?‘, ‚Was muss ich tun, um geliebt zu werden?‘, ‚Was ist der Sinn des Lebens?‘ etc. jemals die letzte sein kann. Im Umgang mit diesen Ungewissheiten und der dem Dasein inhärenten

Mangelstruktur gibt es laut Lacan (und nach Freud) diverse ‚Strategien‘, mit denen das Symbolische (samt seinen Begrenzungen, Sinnstiftungen, Kastrationen) herausgefordert und *jouissance* produziert werden kann, sprich: die Erscheinungen der Psychosen, Persionen und Neurosen. Von besonderer Bedeutung für die symbolische Formation der bürgerlichen Ordnung des 19. Jahrhunderts ist die Hysterie (eine Form der Neurose): Sie stellt die permanente Revolte gegen vermeintliche Gewissheiten dar, die ständige Infragestellung von Gesetz und Norm, die Ablehnung jeglicher letzten Sinnstiftung und die (ins Extreme getriebene) Suche nach dem Nichtfragmentierten, In-sich-Geschlossenen, dem ‚Alles‘.

Vor diesem theoretischen Hintergrund wurde in der vorliegenden Arbeit die sich im 19. Jahrhundert vollends etablierende bourgeois-kapitalistische Ordnung in England analysiert – und zwar speziell auf das ihr inhärente Konzept der Verführung. Dazu wurden die Theorien Jean Baudrillards herangezogen, in denen zwischen der kalten (nach Baudrillard: ‚ludischen‘) Verführung und der wahren Verführung unterschieden wird. Die wahre Verführung entzieht sich den Zeichen, sie führt ihr Gegenüber in einen Raum, in dem es jenseits aller Diskurse den Blick in das Feld jenseits der symbolischen Verortungen werfen kann. Die kalte Verführung hingegen ist nach Baudrillard zweckgerichtet, sie versucht, ihr Gegenüber auf bestimmte Wege zu verleiten, auf denen es letztlich einem (vorherbestimmten) ‚Endzweck‘ im Sinne des Verführers zugeführt wird (sei dies der Sex, der Konsum oder die Bejahung ideologischer Vorgaben).

Baudrillard macht dabei deutlich, dass die Ausweitung der Diskursivität im 19. Jahrhundert (also die zunehmende Dominanz von Diskursen der Wissenschaft, der Moral, der *gender*-Konstruktionen etc.) bereits eine Form der kalten Verführung *per se* darstellt: Die Aufforderung seitens der ‚aufgeklärten‘, liberalen bürgerlichen Ordnung an den von den Fesseln des Feudalismus befreiten Menschen lautet im Sinne Baudrillards: ‚Reih dich ein; mach mit; gib dein Geheimnis preis; erkenne dein Selbst, indem du es entblößt und im weiten Feld des Diskurses verortest!‘. Damit steht Baudrillard den Analysen Michel Foucaults nahe, für den die vermeintliche Befreiung des Individuums im vermeintlich liberalen, offenen Diskurs des 19. Jahrhunderts eine trügerische ist. Foucault erkannte die Nötigung, die jedem Sprechen dadurch innewohnt,

dass es (das Sprechen) achtgeben muss, nicht in den Raum des Stigmatisierten zu fallen. Die Offenheit, sich in einer bourgeois-liberalen Gesellschaftsordnung zu äußern, ist somit sowohl in den Augen Baudrillards wie auch in den Augen Foucaults eine Illusion, die dazu dient, innerhalb der (in diesem Fall: viktorianischen) Kultur ein möglichst homogenes Weltbild zu vermitteln, ohne dabei im Einzelnen den Eindruck zu erwecken, er werde durch eine außen stehende ‚Macht‘ ver-führt oder gar genötigt. Die Entscheidung, sich den dominanten ideologischen Markierungen der Zeit anzuschließen, soll im Subjekt als Ausdruck des eigenen Willens verstanden werden.

Welche Rolle spielt die Verführung nun konkret in dieser bürgerlichen Ordnung? Die Arbeit hat versucht zu zeigen, dass Baudrillards Thesen durchaus kompatibel sind mit denen Lacans und Baudrillards ‚wahre‘ Verführung im Wesentlichen gleichzusetzen ist mit Lacans Feld des Realen (beide Felder laufen als Riss durch die Symbolische Ordnung und geben den Blick frei für die Leere jenseits der Identifikationen). Entsprechend invertiert stellt sich Baudrillards ‚ludische‘ Verführung als die (bewusste) Steuerung des (Lacan’schen) Begehrens dar, d.h. als die durch Verführungsstrategien bewirkte Lenkung des Zu-Verführenden hin zur Annahme von Ideologien oder (und hier kommen die kapitalistischen Paradigmata des 19. Jahrhunderts zum Tragen:) hin zum Konsum, zur Jagd nach Genießen im Erwerben von Produkten. Der dabei produzierte Mehrwert steht dem Lacan’schen Mehr-Genießen (der *jouissance*) nahe und zwar insofern, als auch die ewige, nie endende Jagd nach Gewinnmaximierung eine permanente Revolutionierung der eigenen (Produktions-)Bedingungen darstellt – so wie die *jouissance* als eine Revolutionierung der eigenen Bedingungen, also der durch das Symbolische gesetzten Grenzen, zu sehen ist.

Die kapitalistische Grundordnung benötigt das Motiv der Verführung dabei ebenso wie die ideologische (Ver-)Führung des Einzelnen hin zur Annahme des bourgeois Weltbildes, sprich: die Orientierung an den im Ideal des *gentleman* verorteten Vorstellungen von Rationalität, Weltoffenheit, Aufgeklärtheit, Nüchternheit, Philantropie, Eigenverantwortung, Durchsetzungsvermögen, Strebsamkeit etc. Im Sinne Lacans stellt die Etablierung der bürgerlich-kapitalistischen Kultur eine Hysterisierung des menschlichen Begehrens dar, denn dieses ist geradezu dazu aufgefordert, sich

in einem immer komplexer werdenden Netz des Diskursiven zu einzuordnen und dabei die ‚Wahrheit‘ über sich im Zuge der Selbstverwirklichung allein zu finden – all dies bei einer subtilen, durch Stigmatisierungsmechanismen (nach Foucault) gesteuerten ideologischen (Ver-)Führung. Die Antworten auf die Frage ‚Wer bin ich?‘ bzw. ‚Wer soll und darf ich sein?‘ werden nie direkt (wie im Feudalismus) ‚von oben‘ delegiert, sondern bleiben dem Fragesteller selbst überlassen – wobei der Widerspruch zwischen vermeintlicher Selbstverwirklichung und subtiler ideologischer Verführung eine weitere Quelle der Unsicherheit für das fragende Subjekt darstellt, einen weiteren Schritt in die Hysterisierung.

Die ‚offene‘ Hysterisierung findet, wie die Arbeit versucht hat zu zeigen, in der sich in England im 19. Jahrhundert vollends etablierenden Struktur des Kapitalismus statt: Es ist die bewusste, auch durch die aufkommende Werbung gesteuerte Verführung des Subjekts zum Konsum, basierend auf dem illusorischen ‚Versprechen‘, die Lücke im Dasein (mittels immer besserer, begehrenswerterer Produkte füllen zu können). Die dabei gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft traumatisch anmutende Revolutionierung der Lebensbedingungen durch die Industrialisierung sowie die unübersehbare Ausbeutung des entstehenden Industrieproletariats durch die bourgeois Kapitalinhaber können als ‚Formationen‘ des Lacan’schen Realen interpretiert werden, da sie auf radikale Art und Weise die Koordinaten des bisweilen narzisstisch anmutenden bürgerlichen Weltbildes sprengen. Es bedurfte erheblicher diskursiver wie politischer Anstrengungen, um die Exzesse der dem kapitalistischen System geschuldeten Verarmung bzw. gar Verelendung erheblicher Teile der unteren Bevölkerungsschichten im Zaum zu halten und eine Revolution wie die Französische zu verhindern.

Die Tendenz der Bourgeoisie, die allgemeine Annahme ihres Weltbildes und der daran gekoppelten Gesellschaftsordnung durch zahlreiche komplexe (moralische und wissenschaftliche) Diskurse zu erreichen, besaß nicht nur Elemente des Narzisstischen (dergestalt, dass das eigene ‚Bild der Welt‘ als im Kern weitgehend idealtypisch angesehen wurde), sondern verhinderte auch eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Widersprüchen und Konflikten, die die gesellschaftliche Ordnung des 19. Jahrhunderts in England durchzogen. In Lacan’scher Diktion ließe sich sagen, dass das Reale (das Elend der

Verarmten, die Traumatisierung der Besitz- und Heimatlosen, die Ausbeutung des Industrieproletariats etc.) den Riss im Idealbild der bürgerlichen Kultur darstellte – einen Riss, der unter anderem durch den Versuch gekittet werden sollte, die Opfer des Systems davon zu überzeugen, dass sie sich schlichtweg nicht genug um eine entsprechende Anpassung an die ‚neue Zeit‘ bemüht hätten.

Vor diesem theoretischen wie soziokulturellen Hintergrund wurde im Folgenden ein männlicher Figurentypus untersucht, der auf das Engste mit den Koordinaten der bourgeois-kapitalistischen Ordnung verwoben ist, der hier als *homme fatal* bezeichnete Verführer innerhalb der englischen Romane des 19. Jahrhunderts. Der *homme fatal* steht dabei, wie gezeigt wurde, in der genealogischen Nachfolge diverser unheilbringender Verführerfiguren, konkret: er ist verwurzelt im *rake* der *restauration comedy*, im *demon-lover* der *gothic novel* sowie im *byronic hero*. Darüber hinaus trägt der *homme fatal* nicht nur (mal mehr, mal weniger) deutliche Züge des Dandys, sondern er erscheint auch tief eingebettet in die Kultur der Bourgeoisie bzw. zumindest höchst vertraut mit deren Instrumentarien, Mechanismen und Ideologien. All dies führt zu einer Amalgamisierung von bisweilen widersprüchlich erscheinenden Einflüssen, die sich in ersten Ansätzen in der Figur Lovelace in Samuel Richardsons *Clarissa* (1748) finden lassen. Der *homme fatal* verschmilzt die Kunst der erotisch-sexuellen Verführung des *rake*, das Unheilvoll-Düstere des *demon-lover* und das Rebellenhaft-Aufbegehrende des *byronic hero* mit dem Blasiert-Distanzierten des Dandys und bürgerlich-kapitalistischen Idealen (wobei die Gewichtung der einzelnen Elemente in jeder Figur etwas anders liegt).

Eben in dieser Mischung repräsentiert der *homme fatal* die bourgeoise Kultur wie kaum eine andere Figur: Er ist in der Regel ein Wanderer zwischen allen Welten, der sich im Sinne bourgeoiser Offenheit nicht auf den Kontakt mit einer Klasse/Bevölkerungsschicht reduzieren (lassen) will: Fred Neville in Anthony Trollopes *An Eye for an Eye* (1870, erschienen 1879) zieht es vom bürgerlich geprägten Militär in die Adelskreise seiner Familie und in die Welt der Ausgestoßenen; Dorian Gray in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) verkehrt als Aristokrat in der Welt der bürgerlich geprägten Kunst und in den Spelunken Londons. Heathcliff in Emily Brontës *Wuthering Heights* (1848)

arbeitet sich vom hilflosen, unzivilisierten und ungebildeten Findelkind zum Kapitalisten *par excellence* hoch. Dracula taucht als Aristokrat in die Welt der Londoner Bourgeoisie und Wissenschaft ein und lebt tagsüber (wie das Lumpenproletariat) in Gestank und Dreck. Willoughby in Jane Austens *Sense and Sensibility* (1811) vertreibt sich seine Zeit bei den exilierten und fast mittellosen Dashwoods und zugleich in der bourgeoisen Gesellschaft Londons.

Zudem kennzeichnet den *homme fatal* die Maskenhaftigkeit seines Auftretens: Castruccio in Mary Shelleys *Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* (1823) versteckt seinen Drang nach Eroberungen und *jouissance* hinter dem *image* des weisen Herrschers. Willoughby geriert sich als romantischer Feingeist und Freidenker und heiratet dann aus rein finanziellen (und damit zutiefst bürgerlichen) Beweggründen. Fred Neville spiegelt je nach seinem Gegenüber romantisch, bourgeois oder adelig anmutende Züge wider. Dracula kann sich äußerlich verjüngen und zudem etliche Tiergestalten annehmen. Dorian Gray ist dank der Macht seines Portraits eine Maske *per se*. Nicht zuletzt dank ihrer Maskenhaftigkeit verführen die *hommes fatals* auch ihre Opfer: namentlich Marianne Dashwood, die in Willoughby einen Helden aus einem ihrer Romane und Gedichte zu erkennen meint; Beatrice, die in Castruccio fatalerweise einen spirituellen Seelenverwandten sieht; Kate O'Hara, in deren Augen Fred Neville illusorischerweise wie ein romantischer Märchenprinz erscheint; die diversen, nicht näher genannten Opfer Dorian Grays, die hinter seinem makellosen Äußeren nicht die Abgründe in ihrem Verführer erkennen können. All diese Verführungen sind nach Baudrillard ‚ludisch‘, sie dienen der Befriedigung des *homme fatal* – und dies auf unterschiedlichen Ebenen: auf der des Imaginären, wo sie dem Narzissmus des Verführers schmeicheln (vor allem im Falle Willoughbys, Fred Nevilles); auf der des Symbolischen, wo sie entweder einem kalten Zweck dienen (Isabella Linton für Heathcliff, der sich durch ihre Verführung die finanzielle Kontrolle über seine Gegner sichert) oder helfen, die hysterische Jagd des Verführers nach Befriedigung seines Begehrens zu stillen (vor allem bei Dorian Gray). In manchen Fällen tragen die Verführungen durch die *hommes fatals* aber auch Züge einer nach Baudrillard wahren Verführung, d.h. sie führen die Opfer ohne egozentrische oder narzisstisch motivierte Handlungen in das Feld des Realen, so etwa im Fall Dorian Gray-Sybill Vane,

wo Sybill erst durch den Kontakt zu Dorian (und von diesem völlig unbeabsichtigterweise) erkennt, wie sehr ihre Identität den Koordinaten des Imaginären verhaftet ist (sprich: ihrer Identifizierung mit Bühnenfiguren) und bei Dracula, dessen Einfluss auf Lucy und Mina dazu führt, dass diese ihre ‚klassischen‘ patriarchalisch geprägten symbolischen Verortungen als bürgerliche Frau im Viktorianismus ablegen (im Fall Lucy) bzw. zumindest in Frage stellen (im Fall Mina).

Ob tendenziell als bourgeois Jeder mann (wie Fred Neville) oder übermenschlich (wie Dracula) gestaltet – der *homme fatal* ist in jedem Fall ein Verführer, der stets an die Koordinaten des Bürgerlichen, des Patriarchalischen und des Kapitalismus gebunden ist. Auffällig ist dabei, dass der *homme fatal* so gut wie immer elternlos ist bzw. seine Eltern in jungen Jahren verliert, was auf zwei fundamentale Mängel innerhalb seiner (psychodynamischen) Struktur verweist: zum einen auf den Mangel an ‚ozeanischer‘ Ganzheitserfahrung, die in der Position der (allumfassenden, bedingungslos liebenden) Mutter verortet ist; zum anderen auf den Mangel an jener symbolischen Kastration, für die der (Name-des-)Vater(s) verantwortlich zeichnet. Diese Ausgangssituation ist keineswegs ein Zufall; vielmehr spiegeln sich in der Abwesenheit des Mütterlichen und des Väterlichen innerhalb der Familiengeschichte des Verführers auch der Mangel dieser Elemente innerhalb der ihn hervorbringenden Kultur wider: Der (feudale oder auch religiöse) Herr ist in den aufgeklärten und aufklärerischen Zeiten des 19. Jahrhunderts ‚tot‘, es regiert das Konzept hegemonialer (bourgeois-kapitalistischer) Männlichkeit. Ins Auge sticht zudem, dass alle hier analysierten männlichen Verführer als gesellschaftlich exponiert erscheinen und zumindest in jenem Zeitraum, in dem sie als *homme fatals* agieren⁵⁸⁰, in hohen bis sehr hohen gesellschaftlichen Positionen stehen: John Willoughby braucht sich als Alleinerbe des beträchtlichen Vermögens seiner Tante keinerlei finanzielle Sorgen um seine Zukunft zu machen; Castruccio hat die Position des Prinzen von Lucca inne; Heathcliff besitzt genügend Kapital, um sein Umfeld finanziell zu manipulieren und zu kontrollieren; Fred Neville

⁵⁸⁰ Nicht alle der hier analysierten Figuren sind von Geburt an in gesellschaftlich exponierten Positionen verortet: Heathcliff musste sich als weitgehend rechtloses Findelkind ohne angemessene Erziehung oder gar Ausbildung seinen Weg zu finanziellem Erfolg erst selbst erarbeiten.

rückt aus der gehobenen Bourgeoisie in den Adelsstand auf; Dorian Gray entstammt der Aristokratie; Dracula ist Graf.

Im Ganzen repräsentiert der *homme fatal* die Paradigmata der Bourgeoisie und des Kapitalismus: Er besitzt *per se* Macht aufgrund seines gesellschaftlichen Status' und hat die finanziellen Mittel, Dinge in Gang zu setzen und seine Ziele zu erreichen; er ist ein vermeintlich liberaler, weltoffener Wanderer zwischen den diversen Gesellschaftsschichten und befriedigt dabei entweder seinen Narzissmus in der erfolgreichen Spiegelung mit gesellschaftlichen niedrig stehenden Opfern oder er verführt nach bürgerlicher Art, um sich einen Vorteil innerhalb der (Symbolischen) Ordnung zu verschaffen (Castruccio geht es sowohl um seinen Narzissmus als auch um das Ausleben von *jouissance*, denn sein Opfer wird symbolisch in der Nähe Gottes verortet). Die Beweggründe des *homme fatal* sind in der Regel in höchstem Maße egozentrisch, es geht stets um dessen eigene Bedürfnisse und Ziele. Zudem hat der *homme fatal* die eindeutige Tendenz, die Nöte seiner Opfer zu verklären, als selbstverschuldet hinzustellen oder als nicht gravierend zu reinterpretieren, um sein narzisstisch geprägtes Selbstbild zu retten. Damit steht der *homme fatal* der patriarchalisch-bürgerlichen Ordnung seiner Zeit nahe, die in ihrem narzisstisch anmutenden Selbstverständnis über ihre Opfer hinweg ging, ohne sich einer ernsthaften und umfassenden Selbstkritik zu stellen.

Die soziokulturellen Koordinaten des Bürgerlich-Kapitalistischen gerieten erst am Ende des 19. Jahrhunderts fundamental ins Wanken und vor diesem Hintergrund kann es kaum verwundern, dass Dracula eine Figur des *fin de siècle* darstellt: Dracula repräsentiert das Überborden des Realen, das den dichten symbolischen Netzwerken der moralischen, wissenschaftlichen, *genderbezogenen* und kapitalistischen Diskursen der Bourgeoisie selbst entwächst. Dracula ist der Wende- und zugleich der Höhepunkt des Figurentypus *homme fatal*, da sich in ihm die Koordinaten des Bürgerlichen quasi gegen sich selbst zu richten drohen und es äußerster Anstrengung und Brutalität auf Seiten seiner Gegner bedarf, um als Spätviktorianer ein Überflutetwerden vom Irrsinn (bzw. vom Lacan'schen Realen) zu verhindern. Die Verführungen, die Dracula initiiert, haben ebenfalls etwas Gewalttätiges an sich, aber dies vor allem insofern, als sie (anders als in den Fällen der übrigen

hier analysierten *hommes fatals*) die Koordinaten der bourgeois-kapitalistischen Gesellschaftsordnung ernsthaft zum Einsturz zu bringen drohen und in der Konsequenz eine massive patriarchalische Gegenwehr provozieren (während sich die Frauen dem Vampir als nach Lacan *per se* für das Reale empfänglichere Subjekte mehr oder weniger bereitwillig hingeben).

Blickt man auf die oben beschriebenen Wellenbewegungen der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, so lässt sich mit Blick auf die Gestaltung der *hommes fatals* des englischen Romans abschließend feststellen, dass diese den für die Kultur diagnostizierten Rhythmus ‚Aufbränden-Abschwellen-Wiederaufbränden‘ (von Krisen, Spannungen) nicht eins zu eins durchlaufen: Willoughby ist als *homme fatal* im von soziokulturell dramatischen Spannungen durchzogenen Jahr 1811 lediglich als Nebenfigur und alles andere als spektakulär gestaltet; Heathcliff ist im Jahr 1848 eine zentrale Figur und erscheint im vergleichsweise beschaulichen Mittviktorianismus mit deutlich heldenhaften Zügen; beide fallen somit gewissermaßen aus den Koordinaten ihrer Zeit. Erst im *fin de siècle* kann man wohl von einer stärker wahrnehmbaren Analogie zwischen dem sich ausbreitenden Krisenbewusstsein innerhalb der spätviktorianischen Kultur und der Gestaltung der *hommes fatals* sprechen: Als übermenschlich und der Ordnung der ‚Natur‘ entfremdete Gestalten verweisen Dorian Gray und Dracula darauf, dass die gesellschaftlichen Spannungen spätestens in den 1890er Jahren Dimensionen erreichten, die die Grenzen des diskursiv Erfassbaren allmählich zu überschreiten drohten – analog zur Überschreitung des Symbolischen, die sich in den Gestaltungen der beiden spätviktorianischen *hommes fatals* (als äußerlich unveränderbares menschliches Subjekt und Vampir) manifestiert.

Aus Lacan'scher Perspektive ist der *homme fatal* im Ganzen eine ernüchternde Widerspiegelung einer Kultur, der wir (mit Blick auf ihre Ausrichtung an den Koordinaten des Männlichen, des Bourgeois und des Kapitalismus) in vielen wesentlichen Zügen auch heute noch angehören. Sich dem *homme fatal* zuzuwenden, heißt, sich den beträchtlichen Widersprüchen und Spannungen innerhalb dieser Kultur zu stellen.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. [1811]. London: Penguin, 2003.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. [1848]. London: Penguin, 2003.
- Shelley, Mary. *Valperga. Or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*. [1823]. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Stoker, Bram. *Dracula*. [1897]. London: Penguin, 1993.
- Trollope, Anthony. *An Eye for an Eye*. [1870, erschienen 1879]. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. [1891]. London: Penguin, 2003.

Sekundärliteratur

- Ablow, Rachel. *The Marriage of Minds. Reading Sympathy in the Victorian Marriage Plot*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. London: Harcourt, 1993.
- Adams, James Eli. *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity*. London: Cornell University Press, 1995.
- Auerbach, Emily. *Searching for Jane Austen*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- Bainbridge, Simon. „The historical context.“ *Romanticism*. Hg. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press, 2005. S.15-26.
- Bardi, Abby. “‘Gypsies’ and Property in British Literature: *Orlando* and *Wuthering Heights*.” *‘Gypsies’ in European Literature and Culture. Studies in European Culture and History*. Hgg. Valentina Glajar und Domnica Radulescu. New York: Palgrave Macmillan, 2008. S.105-122.
- Baudrillard, Jean. *Von der Verführung*. München: Matthes&Seitz, 1992.

- Baudrillard, Jean. *Laßt euch nicht verführen!* Berlin: Merve, 1983.
- Behrens, K. Chr. (Hg.). *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Wiesbaden: Gabler, 1970.
- Belchem, John. *Industrialization and the Working Class: The English Experience, 1750-1900*. Aldershot: Scolar, 1990.
- Benthien, Claudia und Inge Stephan (Hgg.). *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau, 2003.
- Bentley, C.F. „Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*.“ *Literature and Psychology* 22:1, 1972. S.27-33.
- Berg, Maggie. *Wuthering Heights. The Writing in the Margins*. New York: Twayne, 1996.
- Blinderman, Charles. „Vampirella: Darwin and Count Dracula.“ *Massachusetts Review* 21:2, 1980. S.411-428.
- Borens, Raymond. „Das fehlende Nein. Ein Beitrag zum Verständnis der Psychose.“ *Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie XX. Psychoanalytische Technik, ihre Anwendung und Veränderung in der Psychotherapie*. Hgg. Günter Lempa und Stavros Mentzos. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2004. S.50-65.
- Bork, Claudia. *Femme Fatale und Don Juan: Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. Hamburg: von Bockel, 1992.
- Bourdieu, Pierre. „Die männliche Herrschaft“. *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hgg. Irene Dölling und Beate Kraus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S.153-217.
- Brandes, Holger. *Der männliche Habitus 2. Männerforschung und Männerpolitik*. Opladen: Leske+Budrich, 2002.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Bray, John Francis. „Labour's Wrongs and Labour's Remedy; or the Age of Might and the Age of Right.“ [1839]. *Critics of Capitalism. Victorian Reactions to 'Political Economy'*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.27-51.
- Brewer, William D. „Mary Shelley and the Therapeutic Value of Language.“ *Critical Essays on Mary Wollstonecraft Shelley*. Hg. Mary Lowe-Evans. New York: Hall, 1998. S.152-165.

- Bronfen, Elisabeth. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk&Welt, 1998.
- Brown, Sarah Annes. *Devoted Sisters. Representations of the Sister Relationship in Nineteenth Century British and American Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Buchli, Hanns. *6000 Jahre Werbung. Geschichte der Wirtschaftswerbung und der Propaganda 3. Das Zeitalter der Revolutionen*. Berlin, Walter de Gruyter, 1966.
- Budziak, Anna. *Text, Body and Indeterminacy. Doppelgänger Selves in Pater and Wilde*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Bulwer-Lytton, Edward George. *Pelham, or the Adventures of a Gentleman*. [1828]. Linclon: University of Nebraska Press, 1972.
- Byers, Thomas B. „Good Men and Monsters: The Defenses of *Dracula*.“ *Literature and Psychology* XXXI, 1981. S.24-31.
- Campell, Colin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- Carson, James P. „'A Sigh of Many Hearts': History, Humanity, and Popular Culture in *Valperga*.“ *Iconoclastic Departures. Mary Shelley after Frankenstein. Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley's Birth*. Hgg. Syndy M. Conger et al. London: Associated University Presses, 1997. S.167-192.
- Clark, Damion. „Preying on the Pervert: The Uses of Homosexual Panic in Bram Stoker's *Dracula*.“ *Horrrifying Sex: Essays on Sexual Difference in Gothic Literature*. Hg. Ruth Bienstock Anolik. London: McFarland, 2007. S.167-176.
- Clausen, Lars. „Soziologische Probleme der Werbung.“ *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Hg. K. Chr. Behrens. Wiesbaden: Gabler, 1970.S.107-116.
- Clery, E.J.: „The genesis of 'Gothic' fiction.“ *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hg. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S.21-39.
- Cockshut, A.O.J. *Anthony Trollope. A Critical Study*. London: Collins, 1955.
- Congreve, William. *The Double Dealer. A Comedy*. [1693]. in: *The Complete Works of William Congreve* 2. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.1-77.

- Congreve, William. *The Old Batchelor* [sic]. [1693]. in: *The Complete Works of William Congreve* 4. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.155-255.
- Congreve, William. *Love for Love. A Comedy*. [1695]. in: *The Complete Works of William Congreve* 2. Hg. Montague Summers. Soho: Nonesuch, 1923. S.81-171.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Cox, Harvey. *The Seduction of the Spirit. The Use and Misuse of People's Religion*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Croley, Laura Sagolla. „The Rhetoric of Reform in Stoker's *Dracula*: Depravity, Decline, and the Fin-de-Siècle ‚Residuum‘.“ *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* 37:1, 1995. S.85-108.
- Crouse, Jamie S. „This Shattered Prison: Confinement, Control and Gender in *Wuthering Heights*.” *Brontë Studies* 33, 2008. S.179-191.
- Curran, Stuart. „Valperga.” *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Hg. Esther Schor. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S.103-115.
- Danahay, Martin A. *Gender at Work in Victorian Culture. Literature, Art and Masculinity*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. [1859]. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Davidoff, Leonore und Catherine Hall. „Separate Spheres.” *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. 307-317.
- Davies, Stevie. *Emily Brontë. The Artist as a Free Woman*. Manchester: Carcanet, 1983.
- Davies, Stevie. „The Language of Familial Desire.” *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin's, 1993. S.161-175.
- Depkat, Volker. ‚Die Verdichtung der Kommunikation und die Vervielfältigung der Waren – Anmerkungen zur Geschichte der Werbung.‘ *Wissen schaf(f)t Werbung*. Hgg. Sandra Reimann und Martin Sauerland. Regensburg: Universitätsverlag, 2010. S.16-43.
- Desmond, John. *Consuming Behaviour*. Houndmills: Palgrave, 2003.
- Dowling, Andrew. *Manliness and the Male Novelist in Victorian Literature*. Aldershot: Ashgate, 2001.

- Duff, David. „From Revolution to Romanticism: The Historical Context to 1800.“ *A Companion to Romanticism*. Hg. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1998. S.23-32.
- Dunleavy, Janet Egleston. “Trollope and Ireland.” *Trollope Centenary Essays*. London: Macmillan, 1982. S.53-69.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Eagleton, Terry. *Figures of Dissent. Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*. London: Verso, 2005.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. London: Penguin, 2003.
- Eagleton, Terry. *Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan, 1975.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. London: Verso, 1991.
- Eagleton, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London: Verso, 1995.
- Edwards, P.D. *Anthony Trollope, his Art and Scope*. Stanford Terrace: Harvester, 1978.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Ellmann, Maud. “Introduction.” Bram Stoker. *Dracula*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Introduction xxvii.
- Emsley, Sarah. *Jane Austen’s Philosophy of the Virtues*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Endres, Nikolai. “Teaching *The Picture of Dorian Gray* as a ‘Gay’ Text.” *Approaches to Teaching the Works of Oscar Wilde*. Hg. Philip E. Smith II. New York: The Modern Language Association of America, 2008. S.52-74.
- Engels, Friedrich. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. [1845]. Berlin: Dietz, 1947.
- Erbe, Günter. *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln: Böhlau, 2002.
- Fabian, Bernhard et al. *Die englische Literatur 1: Epochen, Formen*. München: dtv, 1991.
- Falk, Pasi. *The Consuming Body*. Thousand Oaks: Sage, 1994.

- Fay, Elizabeth A. *A Feminist Introduction to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Fegan, Melissa. *Wuthering Heights: Character Studies*. London: Continuum, 2008.
- Feldman, Jessica R. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Ferguson, Christine. *Language, Science and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle. The Brutal Tongue*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Fife, Ernelle. "The Moral Failure of Lewis's Four Loves in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Past Watchful Dragons: Fantasy and Faith in the World of C.S. Lewis*. Hg. Amy H. Sturgis. Altadena: Mythopoeic, 2007. S.109-123.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Fink, Bruce. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Harvard: Harvard University Press, 1997.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003.
- Foyster, Elizabeth. „Boys will be Boys? Manhood and Aggression, 1660-1800.“ *English Masculinities*. Hgg. Tim Hitchcock und Michèle Cohen. London: Longman, 1999. S.151-166.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. [1930]. Frankfurt: Fischer, 2007.
- Gagnier, Regenia. „Modernity and Progress in Economics and Aesthetics.“ *Rethinking Victorian Culture*. Hgg. Juliet John und Alice Jenkins. London: Macmillan, 2000. S.222-237.
- Gaull, Marilyn. *English Romanticism. The Human Context*. New York: Norton, 1988.
- Gebhardt, Eike. „Ausschweifung: Über das allmähliche Verfertigen der Zwecke beim Verführen.“ *Ästhetik und Kommunikation* 80/81: *Verführung*, 1993. S.17-25.
- Gentz, Regina. *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*. Frankfurt am Main: Lang, 1995.
- Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

- Gieszinger, Sabine. *The History of Advertising Language. The Advertisements in The Times from 1788 to 1996*. Frankfurt am Main: Lang, 2001.
- Gilbert, Sandra M. und Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Gillespie, Michael Patrick. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gainesville: University of Florida Press, 1996.
- Gillespie, Michael Patrick. *The Picture of Dorian Gray. „What the World Thinks Me“*. London: Twayne, 1995.
- Gilmore, David D. *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*. London: Yale University Press, 1990.
- Gilmour, Robin. *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London: Longman, 1993.
- Glover, David. „‘Our Enemy is not Merely Spiritual’: Degeneration and Modernity in Bram Stoker’s *Dracula*.“ *Victorian Literature and Culture* 22, 1994. S.249-265.
- Glowinski, Huguette. „Aggressivity.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.5-8.
- Glowinski, Huguette. „Ideal Ego.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.83-86.
- Göbel, Walter. *Edward Bulwer-Lytton. Systemreferenz, Funktion, literarischer Wert in seinem Erzählwerk*. Heidelberg: Winter, 1993.
- Gordon, George, Lord Byron. *Manfred. A Dramatic Poem*. [1817]. *The Norton Anthology of English Literature* 2. Hg. M.H. Abrams. London: Norton, 1993. S.513-545.
- Gordon, George, Lord Byron. „The Giaour.“ *Lord Byron. The Complete Poetical Works* 3. Hg. Jerome J. McGann. Oxford: Clarendon, 1981. S.39-82.
- Greene, Robert. *The Concise Art of Seduction*. London: Profile, 2003.
- Greenslade, William. *Degeneration, Culture and the Novel 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Griffin, Gail B. „‘Your Girls that You All Love are Mine’: *Dracula* and the Victorian Male Sexual Imagination.“ *International Journal of Women’s Studies* 3. Montreal, 1980. S.454-465.
- Grigg, Russell. „Discourse.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.61-70.

- Grundmann, Melanie. „Einleitung.“ *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie*. Hg. Melanie Grundmann. Köln: Böhlau, 2007. S.1-12.
- Haggerty, George E. *Gothic fiction, Gothic form*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989.
- Hardy, Barbara. *Wuthering Heights*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Hatlen, Burton. „The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's *Dracula*.“ *The Minnesota Review* 15, 1980. S.80-97.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Die Phänomenologie des Geistes*. [1807]. Hamburg: Meiner, 2006.
- Henkin, Leo J. *Darwinism in the English Novel 1860-1910. The Impact of Evolution on Victorian Fiction*. New York: Russel & Russel, 1963.
- Hermann, Theo und Friedrich Denig. „Psychologische Probleme der Werbung.“ *Handbuch der Werbung mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. Hg. K. Chr. Behrens. Wiesbaden: Gabler, 1970. S.91-106.
- Heydt-Stevenson, Jillian. *Austen's Unbecoming Conjunctions. Subversive Laughter, Embodied History*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Hilmes, Carola. *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Hinton, Laura. *The Perverse Gaze of Sympathy. Sadomasochistic Sentiments from Clarissa to Rescue 911*. New York: State University of New York Press, 1999.
- Hilton, Boyd. „Religion, Doctrine and Public Policy.“ *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. S.235-243.
- Himmelfarb, Gertrude. „In Defence of the Victorians.“ *The Victorian Studies Reader*. Hgg. Kelly Boyd und Rohan McWilliam. London: Routledge, 2007. S.209-219.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de Siècle. Gestalten und Figuren*. München: Fink, 1977.
- Hörner, Fernand. *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Holton, Robert J. *Economy and Society*. London: Routledge, 1992.
- Hopkins, Lisa. *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press, 2005.

- Horlacher, Stefan. *Masculinities. Konzeptionen von Männlichkeit im Werk von Thomas Hardy und D.H. Lawrence*. Tübingen: Narr, 2006.
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind. 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Houston, Gail Turley. *From Dracula to Dickens. Gothic, Economics, and the Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hyman, Gwen. *Making a Man. Gentlemanly Appetites in the Nineteenth-Century British Novel*. Athens: Ohio University Press, 2009.
- Illmer, Susanne. *Die Macht der Verführer. Liebe, Geld, Wissen, Kunst und Religion in Verführungsszenen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Dresden: Richter, 2007.
- Inman, Laura. „'The Awful Event' in *Wuthering Heights*.“ *Brontë Studies* 33, 2008. S.192-202.
- Johnson, Alan. „Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker's *Dracula*.“ *The Victorian Newsletter* 72, 1987. S.17-24.
- Kavanagh, James H. *Emily Brontë*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Kent, Susan Kingsley. *Gender and Power in Britain, 1640-1990*. London: Routledge, 1999.
- Kierkegaard, Søren. *Das Tagebuch des Verführers*. [1843]. München, dtv, 1974.
- Kincaid, James R. *The Novels of Anthony Trollope*. Oxford: Clarendon, 1977.
- Klein, Melanie. *Die Psychoanalyse des Kindes*. München: Reinhardt, 1971.
- Kline, Sally. *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as Allegorical Criticism of the Fin de Siècle*. Rheinbach-Merzbach: CMZ, 1992.
- Knoepflmacher, U.C. *Wuthering Heights. A Study*. Athens: Ohio University Press, 1994.
- Knox-Shaw, Peter. *Jane Austen and the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg: Winter, 1980.
- Krafft-Ebing, Rudolf von. *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart: Enke, 1886.
- Kromphardt, Jürgen. *Konzeptionen und Analysen des Kapitalismus*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1980.

- Krupp, Friedrich. *Führung und Verführung durch Sprache. Kritische Reflexionen zur Magie der Wörter*. Köln: Wissenschaft und Politik, 1992.
- Lacan, Jacques. „The Instance of the Letter in the Unconscious.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.412-441.
- Lacan, Jacques. „The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.671-702.
- Lacan, Jacques. „On Freud's ‚Trieb‘ and the Psychoanalyst's Desire.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.722-725.
- Lacan, Jacques. „The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.75-81.
- Lacan, Jacques. „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.197-268.
- Lacan, Jacques. „On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis.“ *Écrits*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 2006. S.445-488.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch I. Freuds technische Schriften*. Olten: Walter, 1987.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten: Walter, 1980.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*. Berlin: Quadriga, 1996.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten: Walter, 1978.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan XVII. The Other Side of Psychoanalysis*. London: Norton, 2007.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XX. Encore*. Berlin: Quadriga, 1986.
- Larrissy, Edward. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Lawler, Donald. *An Inquiry into Oscar Wilde's Revisions of The Picture of Dorian Gray*. New York: Garland Publishing, 1988.
- Leatherdale, Clive. *Dracula. The Novel and the Legend. A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*. Wellingborough: Aquarian, 1985.

- Leavis, Q.D. "A Fresh Approach to 'Wuthering Heights'." *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin's, 1993. S.24-38.
- Lehmann, Christine. *Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Lempa, Günter. „Ethische und gesellschaftspolitische Perspektiven der psychoanalytischen Psychosentherapie.“ *Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie VII. Gesellschaft und Psychose*. Hgg. Günter Lempa und Elisabeth Troje. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2002. S.68-83.
- Levine, Robert. *Die große Verführung*. München: Piper, 2003.
- Lew, Joseph W. "God's Sister: History and Ideology in *Valperga*." *The Other Mary Shelley*. Hgg. Audrey A. Fish et al. New York: Oxford University Press, 1993. S.159-181.
- Levy-Stokes, Carmela. "Jouissance." *A Compendium of Lacanian Terms*. Hgg. Zita Marks et al. London: Free Association, 2001. S.101-109.
- Lindner, Christoph. *Fictions of Commodity Culture. From the Victorian to the Postmodern*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Lombroso, Cesare. *Der Verbrecher. In anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: Richter, 1887.
- Lutz, Deborah. *The Dangerous Lover. Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Macovski, Michael. "Voicing a Silent History: 'Wuthering Heights' as Dialogic Text." *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Patsy Stoneman. New York: St. Martin's, 1993. S.100-117.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century-England*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- Markwick, Margaret. *New Men in Trollope's Novels*. Burlington: Ashgate, 2007.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Band 1. [1867]. Berlin: Dietz, 1955.
- Mason, Diane. *The Secret Vice. Masturbation in Victorian fiction and medical culture*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Massé, Michelle A. „'He's more Myself than I Am': Narcissism and Gender in *Wuthering Heights*." *Psychoanalyses/Feminisms*. Hgg. Peter L. Rudnytsky und Andrew M. Gordon. New York: suny, 2000. S.135-153.

- McCourt, John. „An ‚I‘ for an ‚E‘. An Ireland for England: Trollope’s Hiberno-English in *An Eye for an Eye*.” *Etudes irlandaises* 29, 2004. S.7-23.
- Meier, Franz. *Sexualität und Tod. Eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer- und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext (1764-1897)*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Mendelssohn, Michèle. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Mikl-Horke, Gertraude. *Historische Soziologie der Wirtschaft. Wirtschaftsdenken in Geschichte und Gegenwart*. München: Oldenbourg, 1999.
- Mikl-Horke, Gertraude. *Industrie- und Arbeitssoziologie*. München: Oldenbourg, 1994.
- Milbank, Alison. “Sacrificial Exchange and the Gothic Double in *Melmoth the Wanderer* and *The Picture of Dorian Gray*.” *Shaping Belief. Culture, Politics and Religion in Nineteenth-Century Writing*. Hgg. Victoria Morgan und Clare Williams. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. S.113-128.
- Mill, John Stuart. “Principles of Political Economy with some of their Applications to Social Philosophy.” [1871]. *Critics of Capitalism. Victorian Reactions to ‘Political Economy’*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.110-136.
- Miller, Jacques-Alain. “Commentary on Lacan’s text.” Zitiert nach Bruce Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Harvard: Harvard University Press, 1997. S.208.
- Miller, Hillis. „*Wuthering Heights* and the ‚Uncanny‘.“ *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Hg. Miriam Allott. London: Macmillan, 1992. S.224-235.
- Miller, Jane. *Seductions. Studies in Reading and Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Miller, Robert Keith. *Oscar Wilde*. New York: Ungar, 1982.
- Mitchel, Hayley R. (Hg.). *Readings on Wuthering Heights*. San Diego: Greenhaven, 1999.
- Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. London: Continuum, 2006.
- Morris, William. “How I became a Socialist.” [1894]. *Critics of Capitalism. Victorian Reactions to ‘Political Economy’*. Hgg. Elisabeth Jay und Richard Jay. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S.195-217.
- Morse, David. *High Victorian Culture*. New York: New York University Press, 1993.

- Mullen, Richard. *Anthony Trollope. A Victorian in his World*. London: Duckworth, 1990.
- Mullen, Richard und James Munson. *The Penguin Companion to Trollope*. London: Penguin, 1996.
- Nardin, Jane. *Trollope and Victorian Moral Philosophy*. Athens: Ohio University Press, 1996.
- Nordau, Max. *Entartung*. Band 1 und 2. Berlin: Dunder, 1983.
- O’Gorman, Francis (Hg.). *Victorian Literature and Finance*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Ojala, Aatos. *Aestheticism and Oscar Wilde. Part I 'Life and Letters'*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy, 1954.
- Pagel, Gerda. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2002.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage, 1990.
- Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. London: Macmillan, 1863.
- Perry, Seamus. „Romanticism: The Brief History of a Concept.“ *A Companion to Romanticism*. Hg. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1998. S.3-9.
- Pick, Daniel. „'Terrors of the Night': *Dracula* and 'Degeneration' in the Late Nineteenth Century.“ *Critical Quarterly* 30:4, 1988. S.71-87.
- Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs. Versuch eines sozialgeschichtlichen und literaturhistorischen Aufrisses.“ *Die `Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. Hgg. Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. München: Francke, 1983. S.9-34.
- Praz, Mario. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv, 1994.
- Punter, David. „Bram Stoker’s *Dracula*: Tradition, Technology, Modernity.“ *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Hg. John S. Bak. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. S.31-41.
- Pykett, Lyn. *Emiliy Brontë*. London: Macmillan, 1989.
- Rashkin, Esther. *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. New York: suny, 2008.
- Reed, Toni. *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction*. Lexington: Kentucky U.P., 1988.

- Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851 – 1914*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Richardson, Samuel. *Clarissa or, The History of a Young Lady*. Volume One to Four. [1748]. London: Dent, 1967/8.
- Robinson, Bonnie J. "The Perversion of Decadence: The Cases of Oscar Wilde's Dorian Gray und Salome." *Decadences. Morality and Aesthetics in British Literature*. Hg. Paul Fox. Stuttgart: Ibidem, 2006. S.151-171.
- Rossington, Michael. "Future Uncertain: The Republican Tradition and Its Destiny in *Valperga*." *Mary Shelley in Her Times*. Hgg. Betty T. Bennett und Stuart Curran. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000. S.103-118.
- Ruston, Sharon. *Romanticism*. London: Continuum, 2007.
- Ruoff, Gene W. *Jane Austen's Sense and Sensibility*. London: Harvester, 1992.
- Sampson, Henry. *History of Advertising from the Earliest Times. Illustrated by Anecdotes, Curious Specimens, and Biographical Notes*. Detroit: Gale, 1974.
- Schickedanz, Hans-Joachim. *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19.Jahrhundert*. Dortmund: Harenberg, 1980.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien: Böhlau, 2003.
- Schoene-Harwood, Berthold. *Writing Men. Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Schulz, Dieter. *Studien zur Verführungsszene im englischen Roman (1660-1760)*. [Diss.] Marburg: Mauersberger, 1968.
- Scott, Walter. *The Minstrelsy of the Scottish Border*. [1802/3]. New York: British Book Centre, 1975.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986.
- Senf, Carol A. „*Dracula*: Stoker's Response to the New Woman.“ *Victorian Studies* 26:1, 1982. S.33-49.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin, 1990.

- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992.
- Smiles, Samuel. *Self Help; with Illustrations of Conduct and Perseverance*. [1859]. Rockeville: Serenity, 2008.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*. [1776]. Chicago. London u.a.: Encyclopaedia Britannica, 1996.
- Smith, Elaine. „Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*: A Decadent Portrait of Life in Art – or Art in Life.“ *Publications of the Arkansas Philological Association* 19:1, 1993. S.23-31.
- Smith, Johanna M. *Mary Shelley*. New York: Twayne, 1996.
- Sneidern, Maja-Lisa von. „*Wuthering Heights* and the Liverpool Slave Trade.“ *ELH* 62, 1995. S.171-196.
- Spencer, Herbert. *Social Statics. Or: The Conditions Essential to Human Happiness Specified and the first of them Developed*. [1851]. Westmead: Gregg, 1970.
- Spencer, Herbert. „Progress: Its Law and Cause.“ [1857]. *The Works of Herbert Spencer. Essays: Scientific, Political & Speculative*. Osnabrück: Zeller, 1966. S.8-62.
- Stade, George. „Dracula's Women, and Why Men Love to Hate Them.“ *The Psychology of Men. New Psychoanalytic Perspectives*. Hgg. Gerald I. Fogel et al. New York: Basic Books, 1986. S.25-48.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1995.
- Stein, Gerd (Hg). *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Stevenson, John: „Industrialization.“ *The Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Hgg. Ian McCalman et al. Oxford: Oxford University Press, 1999. S.133-141.
- Stevenson, John Allen. „‘Heathcliff is Me!’ *Wuthering Heights* and the Question of Likeness.“ *Nineteenth-Century Literature* 43, 1988. S.60-81.
- Stephan, Inge. „Im toten Winkel: Die Neuentdeckung des ‘ersten Geschlechts’ durch *men's studies* und Männlichkeitsforschung“. *Männlichkeit als Maskerade*. Hgg. Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln: Böhlau, 2003. S.11-35.
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*. London: Macmillan, 1992.

- Stummer, Peter O. „Kapitulation der Radikalität. Sozialismus, Feminismus, Imperialismus: Spätviktorianischer politischer Diskurs und literarische Kommunikation.“ *Die 'Nineties. Das englische Fin de Siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. Hgg. Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. München: Francke, 1983. S.227-247.
- Sussman, Herbert. *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Tebben, Karin (Hg). *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Theweleit, Klaus. *Männerphantasien 1+2. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Band 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Zürich: Piper, 2000.
- Thormählen, Marianne. “The Lunatic and the Devil’s Disciple: The ‘Lovers’ in *Wuthering Heights*.” *The Review of English Studies* XLVIII, 1997. S.183-197.
- Thorslev, Peter L., jr. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
- Tosh, John. „The Old Adam and the New Man: Emerging Themes in the History of English Masculinities, 1750-1850.“ *English Masculinities*. Hgg. Tim Hitchcock und Michèle Cohen. London: Longman, 1999. S.217-238.
- Tracy, Robert. *Trollope’s Later Novels*. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Tracy, Thomas. *Irishness and Womanhood in Nineteenth-Century British Writing*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Tuite, Clara. *Romantic Austen. Sexual Politics and the Literary Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Twigg, Sharon M. “‘Do you then repair my work’: The Redemptive Contract in Mary Shelley’s *Valperga*.” *Studies in Romanticism* 46:4, 2007. S.481-505.
- Vine, Steve. *Emily Brontë*. New York: Twayne, 1998.
- Wasson, Richard. „The Politics of Dracula.“ *English Literature in Transition* 9, 1966. S.24-27.
- Weber, Harold. *The Restoration Rake-Hero. Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

- White, Daniel E. "Mary Shelley's *Valperga*: Italy and the Revision of Romantic Aesthetics." *Mary Shelley's Fictions: From Frankenstein to Faulkner*. Hg. Michael Eberle-Sinatra. London: Macmillan, 2000. S.75-94.
- Williams, Raymond. 'Advertising: The Magic System.' *The Language of Advertising. Major Themes in English Studies*. Hg. Guy Cook. London: Routledge, 2008. S.36-57.
- Williamson, Judith. *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. London: Boyars, 1984.
- Wion, Philip K. "The Absent Mother in *Wuthering Heights*." *Emily Brontë: Wuthering Heights*. Hg. Linda H. Peterson. Boston: Bedford/St.Martin's, 2003. S.364-378.
- Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London: Methuen, 1984.
- Wycherley, William. *The Country Wife*. [1675]. London: Methuen Drama, 2008.
- Yeo, Eileen Janes. "Class." *The Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Hgg. Jon Mee et al. Oxford: Oxford University Press, 1999. S.142-152.
- Žižek, Slavoj. *How to read Lacan*. London: Granta, 2006.
- Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment. On Women and Causality*. London: Verso, 2005.
- Žižek, Slavoj. *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia und Kant, 1997.
- Žižek, Slavoj. *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*. London: Verso, 2008.
- Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. London: MIT, 2006.
- Žižek, Slavoj. *Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve, 1991.
- Žižek, Slavoj. *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: Passagen-Verlag, 1997.
- Žižek, Slavoj. *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Interrogating the Real*. London: Continuum, 2008.